Französische Literaturbilder

aus dem

Bereich der Aesthetik, seit der Renaissance bis auf unsere Zeit.

Von

Alexander Büchner.

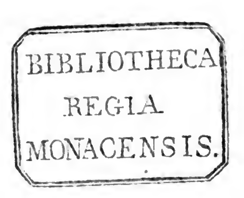
Erster Theil.

Frankfurt a. M.

J. C. Hermann'scher Verlag.

F. E. Suchsland.

1858.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Sinnstörende Druckfehler.

Seite	16	Zeile	2 von oben: damals, als statt damals.
„	22	„	11 von unten: Seeschule st. Senschule.
„	30	„	12 v. o. ouy st. oug.
„	55	„	4 v. o. Grandgousier st. Grandgrusier.
„	64	„	3 v. u. en st. eu.
„	72	„	14 v. o. royne st. regne.
„	77	„	10 v. o. hielt st. hält.
„	78	„	2 v. u. sans st. vans.
„	93	„	11 v. u. réduisit st. réduitit.
„	133	„	2 v. u. Gunst der st. Gunst des.
„	141	„	10 v. o. Mairet st. Mairnt.
„	149	„	5 v. o. Sanche st. Sauche.
„	193	„	4 v. u. pedantischen st. vedantischen.
„	218	„	10 v. o. Roman st. Roman.
„	223	„	2 v. o. vain st. voix.
„	247	„	5 v. o. au st. an.
„	265	„	6. v. u. pieux st. pieax.

Die starken und die schwachen Seiten der französischen Dichtung.

Unsere Zeit steht im Begriff, durch das Mittel des täglich wachsenden internationalen Verkehrs die noch bestehenden Stammes-, Sitten- und sonstigen Verschiedenheiten der heutigen europäischen Kulturvölker unter sich auszugleichen. Wir haben in großen Städten Leute kennen gelernt — und zwar nicht nur Deutsche, sondern auch Ausländer, und keine Ideologen, sondern praktische, erfahrene Geschäftsmenschen welche, unter Anführung vieler empirischer Gründe, — behaupteten, binnen fünfzig bis hundert Jahren werde von dem gegenwärtigen Unterschied jener Nationen, namentlich der Deutschen,. Engländer und Franzosen, Wenig mehr zu bemerken sein, namentlich aber müsse sich bis dahin eine gemeinsame, für Alle gleichmäßig verständliche, Verkehrs- und Umgangs-

sprache gebildet haben. Die zunehmende Propaganda der, Aehnliches bezielenden, philanthropischen und handelspolitischen Friedensdoktrinen ist bekannt. Ob die Darstellung des Schönen im Leben, die Kunst, und insbesondere die Poesie, von diesen Aussichten und Bestrebungen ebensoviel Gewinn zu erwarten hat wie die rein praktische Seite unseres Daseins, das steht dahin, und erst der Erfolg wird diese Frage endgültig entscheiden können. Mögen sich dann aus jener Umgestaltung neue poetische Gesichtspunkte ergeben, mag sich der Lyriker durch den Anblick eines Luftschiffs begeistern, der Didaktiker die Einrichtung des elektrischen Telegraphen besingen wollen, mag das Drama unerhörte Kontraste zwischen der werdenden und der vergehenden Welt entdecken, und der Roman aus der Verwischung der Individualität der Nationen die unendlichsten Verwicklungen ableiten. Bis jetzt lehren uns Theorie wie Praxis nur, daß der Kosmopolitismus dem poetischen Interesse immer feindlich gewesen ist, da, so reiche Erfolge oft auch die gegenseitige geistige Befruchtung der Völker erzielt, die höchsten Grade ihres künstlerischen Verdienstes doch immer nur in denjenigen Stoffen und Formen gelegen haben, welche ihre besonderen, inneren Eigenthümlichkeiten ausdrückten, ihrer nationalen Geschmacksrichtung zusagten, ihrem

angeborenen Talent entsprachen, sich ihren historischen Antecedentien anpaßten.

Zwar dürfte Niemand mehr die Allgemeingültigkeit gewisser ästhetischer Begriffe und Grundsätze, wie für alle Künste, so für alle Zeiten und Nationen, leugnen wollen. Allein das verhindert nicht, daß manche Gattungen und Formen der Kunst dem Einen Volk mehr als dem Anderen passen, daß das Eine mehr auf diesem, das Andere mehr auf jenem Felde leistet. Wer wird den Griechen den Vorrang in der Plastik, den Römern in der monumentalen Kunst, den Italienern in Musik und Malerei, den Engländern in der Tragödie und im Roman, den Deutschen in der Lyrik und in der kirchlichen Architektur, den Franzosen im Lustspiel und in der Mimik bestreiten wollen? Wenn wir es uns also in den nachstehenden Aufsätzen zur Aufgabe machen, die Wirksamkeit der letzteren Nation auf dem Gebiete der Dichtung zu betrachten, so müssen wir vor allen Dingen erwägen, welche poetischen Stoffe und Formen ihrer Fähigkeit am angemessensten sind, welche Gattungen sie mit besonderer Vorliebe und dem größten Erfolg gepflegt haben, wo ihre Thätigkeit im Dienste der Musen ihre starken, und wo sie ihre schwachen Seiten hat. Eine unbefangene Würdigung der hervorragenden

dichterischen Genien unseres großen Nachbarlandes in ihrer historischen Reihenfolge wird uns dann zeigen, wie dieselben immer am Meisten in den Fällen leisteten, wo sie als rechte Franzosen, als eigentliche Kinder ihres Volkes, unbeirrt durch fremde Einflüsse, arbeiteten, und uns; als Schlußresultat, die Bestätigung unseres obigen Satzes von der Solidarität des poetischen und des nationalen Interesses liefern.

Vor allen Dingen ist bei dieser Betrachtung nicht zu vergessen, daß wir es mit einem südlichen und mit einem romanischen Volk zu thun haben. Das Maß, mit welchem wir unsere eigne oder etwa die Dichtung der stamm- und geistesverwandten Engländer messen, darf hier nicht strikt angelegt werden, sonst läuft man Gefahr, Vieles lächerlich, unpassend oder selbst unbegreiflich zu finden, was dem Franzosen nur ganz natürlich erscheint. Denn der Abstand unserer nordischen, germanischen Natur von jenem südlichen, romanischen Wesen, welchem, von Ronsard und Calprenède bis auf Dumas und Granier aus Cassagnac, immer etwas mehr oder weniger Gasconnade anhängt, ist kaum geringer als der zwischen Hamlet und Romeo. Ein sinnliches, katholisches Element, eine fast gänzliche Abwesenheit aller spekulativen Gedankentiefe

bildet dort das Wesentliche der Kunst, während der Germane diese, in ihrer Art sehr berechtigte Erscheinung gern mit der Bezeichnung unbedeutender Aeußerlichkeiten abthut, um nur auf einen recht geistigen, wenn auch formlosen Inhalt zu reflektiren. So ist die Kultur des Styls um seiner selbst willen eine ganz besondere und wichtige Erscheinung in der französischen Dichtung, auf welche zu achten wir nicht versäumen dürfen.

Selten zwar in Frankreich selbst, allein um so häufiger im Ausland, hat man anerkannt, und bei uns ist es schon vor fünfzig Jahren von dem trefflichen alten Bouterwek entschieden betont worden, daß die Franzosen ihre poetische Hauptstärke nicht in der gepriesenen Tragödie der Corneille, Racine, und Voltaire, nicht in den klassischen Bestrebungen ihrer „großen Literaturepoche" unter Ludwigs XIV. Regierung gezeigt haben. Vielmehr beruht dieselbe zumeist, statt in den ernsten und erhabenen, in den komischen und leichten Fächern, statt in der Tiefe und Gediegenheit des Inhalts in der gefälligen Form und in der Anmuth des Styls, statt in der pedantischen Nachahmung der Antike in dem freien Ausdruck des heiteren Volksgeistes, statt in der neuromantischen Uebertreibung in Entfaltung der alten gallischen Bonhommie. Sie

erscheint lieber im Lustspiel als in der Tragödie, lieber im Vaudeville und Proverbe als im moralischen Drama, lieber in dem Couplet der Chanson als in den Strophen der Ode und des Sonnetts, lieber im komischen und burlesken als im ernsten Epos, lieber in der satirischen als in der beschreibenden Didaxis, besser im Gesellschafts- als im großen historischen Roman. So werden wir bei näherer Betrachtung wohl die Marot und Rabelais mehr als die Ronsard und Malherbe, die Lafontaine und Molière mehr als die Corneille und Racine, das Lutrin mehr als die Art poétique, die komischen Productionen Voltaire's mehr als die ernsten, endlich die Béranger, George Sand, Balzac und Alfred de Musset mehr als die Victor Hugo und Lamartine oder Delavigne und Ponsard schätzen lernen. Mit Einem Wort, die gallische Muse, deren Kultus wir nicht mit dem neuerdings aufgekommenen gallischen Druidendienst zu verwechseln bitten, ist eine etwas kokette, um nicht zu sagen leichtfertige Muse, deren tanzlustiger Schritt durch schwere und schleppende Gewandungen nur behindert und des besten Theils seiner natürlichen Anmuth beraubt wird, während sie mit aufgeschürzter Robe und leichter

Sohle immer graziös, schnell und leicht, oft mit wunderbar schöner Flüchtigkeit, dahin zu schweben versteht.

Daß sich aber jenes durchgängige Vorherrschen der Form über den Inhalt, des Reizenden über das Erhabene, des Komischen über das Tragische, des gesunden Menschenverstands über die Ideologie auf den gallischen Volkscharakter basirt, davon geben uns schon die ältesten geschichtlichen Zeugnisse Kunde. Cäsar bespricht tadelnd die Leichtfertigkeit (levitas gallica), welche er, der Eroberer und langjährige Beherrscher dieses Landes, bei dessen Bewohnern vorfand. Spätere Römer rühmen die plane und elegante Ausdrucksweise, das argute loqui, wodurch sich die Bewohner der transalpinischen Provinz alsbald auszeichneten, nachdem die lateinische Sprache dort vorherrschend geworden war, klagen aber zugleich über ihren Wankelmuth, ihre Eitelkeit, ihre stete Lust am Neuen, an Skandal und Ostentation. Und diese Eigenschaften scheinen der Beschaffenheit des Bodens und Klima's anzuhängen, da sie, trotz der durch die Völkerwanderungen und spätere Ereignisse erfolgten Racenkreuzungen fast unverändert erhalten geblieben sind auf dem weiten Gebiet, welches das Mittelmeer, die Alpen, der Rhein, die Nordsee, der atlantische Ocean und die Pyrenäen umschließen.

Wir werden bei einem vorläufigen schnellen und

summarischen Ueberblick der Geschichte der französischen Dichtung leicht erkennen, welche gründliche Verschiedenheit dort zwischen den Produkten des nationalen Styls und Denen der nicht volksthümlichen, von Außen angeregten Schulen besteht. Einstweilen kann uns diesen Unterschied Niemand deutlicher machen, als es Molière in seinem Misanthrop, gelegentlich eines an sich unbedeutenden Streits über den Werth guter oder schlechter Verse thut. Ob zwar der große Lustspieldichter theoretisch durchaus die klassischen und exotischen Tendenzen und Sympathien seiner Zeit theilt, so tritt er, wie in seinen Werken so auch hier, instinktiv auf die Seite des nationalen Wesens. Oront, der Hofmann, trägt dem Misanthropen Alceſt folgendes mittelmäßige und steife, nach der klassischen Mode des Tages verfertigte Sonnet vor, welches die ihm von einer Geliebten gegebene Hoffnung zum Thema hat:

L'espoir, il est vrai, nous soulage
Et nous berce un temps notre ennui;
Mais Philis, le triste avantage,
Lorsque rien ne marche après lui.

Vous eûtes de la complaisance,
Mais vous en deviez moins avoir
Et ne vous pas mettre en dépense,
Pour ne me donner que l'espoir.

S'il faut qu'une attente éternelle
Pousse à bout l'ardeur de mon zèle,
Le trépas sera mon recours.

Vos soins ne m'en peuvent distraire,
Belle Philis, on désespère
Alors qu'on espère toujours.

Alceſt tadelt dieſes Gedicht in folgendem, wohlüberlegtem und trefflich begründetem Urtheil und appellirt dann an ein Muſter aus der guten alten Zeit des heiteren, galliſchen Volksgeiſtes, welches wir gleichfalls mittheilen:

Ce style figuré, dont on fait vanité,
Sort du bon charactère et de la verité;
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
Le méchant goût du siècle en cela me fait peur,
Nos pères, tout grossiers, l'avaient beaucoup meilleur,
Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire:

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand' ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,

Je dirais au roi Henri:
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, ô gué!
J'aime mieux ma mie!

La rime n'est pas riche et le style en est vieux,
Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux,
Que ces colifichets, dont le bon sens murmure,
Et que la passion parle là toute pure.

In gleicher Weise preist ein ganz moderner Dichter, Alfred de Musset, welcher, obwohl zu den Romantikern gehörig, doch oft genug sein im Grund gallisches Wesen verräth, die alte nationale Dichtung in folgenden, anmuthigen Zeilen:

Vive le vieux roman, vive la page heureuse,
Que tourne sur la mousse une belle amoureuse,
Vive d'un doigt coquet le livre déchiré!
Qu'arrose dans le bain le robinet doré!
Et que tous les pédants frappent leur tête creuse,
Le mélodrame est bon, où Margot a pleuré.

Fremder Einfluß zeigt sich in der französischen Dichtung in überwiegender Weise erst seit der Reformationsperiode, seit der Renaissance der klassischen Philologie und Kunst im sechzehnten Jahrhundert. Vorher redete nur im Bereich der

Langued'oc und namentlich unter dem milden Himmel der Provence, die bald sanfte, bald feurige Liebeslyrik der Troubadours von ihrer Bluts- und Sprachverwandtschaft mit den Nachbarn im Südwesten und Südosten. Ganz national dagegen war die Dichtung in den Landen nordwärts der Loire, in der Langued'oil, wo wir die Trouvères mit ihrer zugleich gutmüthigen und geistreichen, zugleich naiven und witzigen Bonhommie, mit der heiteren Lascivität ihrer Contes et Fabliaux, mit ihrer mehr pikanten als moralischen Behandlung der Thierfabel, mit dem allegorisirenden, rationalistischen Wesen ihrer epischen Stücke, endlich mit der ganzen Erbfeindschaft alles französischen Dichterthums gegen jede pedantische Gelehrsamkeit und namentlich gegen die Geistlichkeit erblicken. Wo z. B. entfaltet sich das volle Wesen des „vieil esprit gaulois", seine dogmatische, allegorisirende Richtung, sein Geschmack an den derbsten, oft aber auch sehr anmuthigen Zweideutigkeiten und seine unerbittliche Satire gegen jede Autorität reicher und vielgestaltiger als in dem berühmten und berüchtigten Roman von der Rose, dem Laienbrevier der Liebe? Dorthin gehören auch, halb Dichter, halb Geschichtschreiber, jene drei merkwürdigen und trefflichen Chronisten, Villehardouin, der wackere Marschall aus der Champagne,

Miteroberer Konstantinopels, Joinville, der muntere Kreuzzugsgenosse des heiligen Ludwig, und der vielumgetriebene Plagiar Froissart — alle drei praktische und realistische Leute, eher Pessimisten als Ideologen in einer, von glaubenvollen Thaten erfüllten Zeit, die unverkennbaren Ahnen der Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts — dorthin gehört der trink- und gesanglustige Oliver Basselin, der Erfinder des Vaudeville, die witzsprudelnde, satirische Posse vom Advokaten Pathelin und endlich der letzte große Name aus der alten Zeit, Villon. So originell und reich, häufig mit Zügen eines schwermüthigen Humors vermischt, entfaltet sich, von ihm an, der gallische Geist nicht mehr, bis auf Lafontaine, bis auf Béranger. Ein parodirter Hans Sachs, „Spitzbub und Poet dazu", bringt er sein Leben zwischen Kneipe, Gefängniß, Hunger und Galgen zu, immer arm, immer lustig, immer spöttisch und geistreich, und sieht sich von dem, ihn zweimal bedrohenden Strick nur durch die Gnade des „guten Königs", Ludwigs XI. nämlich, gerettet. So niedrig die Stoffe, so lose die Formen sind, in welchen sich dies ungemeine Talent ergeht, so leistet es doch in seiner leichten Lyrik weit mehr, als wenn es, wie die Späteren, auf bocksbeinigen Oden und Sonnetten

einhergestelzt wäre, und selbst der klassische Boileau muß dem Straßenläufer zugestehen, daß er „zuerst von Allen, in die konfuse Kunst der alten Romandichter Ordnung gebracht habe.“

Obwohl also mit der Renaissance fremde Einflüsse stark in die französische Dichtung eintreten und seither, mit wechselndem Ursprung, nie ganz daraus verschwunden sind, so erlischt doch neben ihnen der nationale Styl, der gallische Geist, nie ganz, sondern giebt sich oft grade da in seiner schönsten Blüthe kund, wo sich sein Gegensatz zur höchsten Potenz erhebt, wie in Molière und Lafontaine während der hochklassischen Epoche, in Béranger unter der beginnenden Herrschaft der romantischen Schule. Auch schleicht er sich mitunter, wie unvermerkt, in die Werke seiner eigentlichsten Gegner, wie Boileau und Voltaire, ein. Sehr richtig kennzeichnet ein unbefangenes, deutsches Dichtergemüth, Moritz Hartmann, gelegentlich dessen, was es nach eigener Anschauung von Land und Leuten im südlichen Frankreich erzählt, die Träger jenes Geistes als eine „zahlreiche Dichterfamilie oder vielmehr Dynastie, die durch alle Literaturepochen Frankreichs hindurchgeht, für sie bezeichnend ist und der französischen Literatur, neben allen anderen Literaturen, ihren besonderen und nur ihr eigenthümlichen Stempel auf-

drückt: die Familie der Rabelais, Regnier, Lafontaine, Molière, Beaumarchais, Béranger."

Die Liste auch nur der hauptsächlichsten nationalen Dichter ist freilich hiermit noch lange nicht erschöpft. Will man diese Uebersicht der gallischen Schule — wenn der doktrinäre Ausdruck Schule zulässig ist für eine poetische Richtung, welche überall im innersten Leben und Wesen des Volkes selbst wurzelt — will man diese Uebersicht vervollständigen, so ist vor allen Dingen an den Pariser Gamin Villon dessen erhöhte Potenz, Clement Marot, der lustige, leichtfertige, vielgeliebte Kammerdiener Franz I., das rechte Gegenstück zu dem gleichzeitigen Professor, Mönch und Arzt Rabelais, anzureihen. Zu der Zeit der Ligue erscheint der schon genannte Satiriker Regnier, und zwar vereinzelt, denn der geistvolle Essayist Montaigne dichtete nicht, da er sonst hier unter den größten Namen stehen würde, und die witzsprühende Menippéische Satire, das Collectivwerk einiger Pariser Bürger und Gelehrten, „welche die, durch die Belagerung ihrer Stadt veranlaßten Fasten nicht verschmerzen konnten", ist als ein, gegen die Ligue gerichtetes, politisch kirchliches Pamphlet, nicht unter die poetische Literatur zu rechnen. Später erblicken wir, als zwei der leuchtendsten Gestalten im Gefolge der gallischen

Muse, den König aller Lustspieldichtung der Welt, den gedankentiefen Possenreißer Molière, und den heiteren, harmlosen Naturmenschen, den französischen Bonhomme par excellence, Jean Lafontaine. Allein auch ihre beiden größten Zeitgenossen, die Klassiker Boileau und Racine, tragen jener Muse, vielleicht wider Wissen und Willen, ihren schuldigen Tribut in werthvollen Gaben ab, Racine in dem satirischen Lustspiel les Plaideurs, Boileau in dem komischen Epos le Lutrin.

Die kosmopolitische Bedeutung, welche durch das Zeitalter Ludwig XIV. die französische Sprache wie Literatur, beim Uebergang des siebzehnten in das achtzehnte Jahrhundert, in ganz Europa gewann, war der Weiterentfaltung des nationalen Geistes in der Dichtung um so weniger günstig, als sich das achtzehnte Jahrhundert überhaupt durch eine Abwendung der hervorragenden Genien von der Poesie zu Gunsten der schönen Prosa und der exakten und politischen Wissenschaften, kennzeichnet. Dennoch aber finden sich die, zumeist auf den letzteren Bahnen dahinschreitenden Voltaire, Lesage, Marivaux, Prevôst und Andere auch auf dem nationalen und poetischen Gebiet wieder, ganz aber gehören auf dasselbe der Satiriker Gresset, der vielseitige Beaumarchais und endlich das ge-

waltig aufblühende, politisch satirische Volkslied, die Chanson, welche damals unwiderstehlicher Ausdruck der öffentlichen Meinung in Paris, zu einer neuen Macht im Staate wurde.

In der neueren und neuesten Zeit hat sich der gallische Styl, zum Theil durch die anerkennenden Rückblicke der romantischen Schule auf die früheren Jahrhunderte begünstigt, zu frischer und schöner Blüthe erhoben, und es will uns scheinen, die ganze poetische Zukunft Frankreichs liege in einer Weiterentfaltung ihrer volksthümlichen Elemente. Der hochgeweihte Prophet dieser Richtung ist der greise Béranger, ein in seiner Art so ideales Dichterbild, wie es nur ein Dante, ein Camoëns, ein Cervantes, ein Milton vorstellen. An ihn schließt sich eine Reihe tüchtiger Volksliederdichter, wie Pierre Dupont, und der Satiriker Barbier an, das mächtige Talent Alfred de Musset's schweift, aus der der Mitte romantischen Schule, mit häufigen Schritten in jenes Gebiet hinüber, und endlich werden wir an dem gegenwärtig wichtigsten Dichtungszweig Frankreichs, dem Roman, bemerken, daß gerade seine tüchtigsten Vertreter, wie die beiden Musset, Sandeau, Charles de Bernard, Madame de Girardin, Balzac, Soulié, Nerval, Karr, den, dem nationalen Interesse feindlichen romantischen

und klassischen Elementen ganz oder theilweise fremd bleiben wollen.

Um zu dem Gegensatz dieser, sich immer gleichartigen nationalen Richtung, zu den exotischen Einflüssen überzugehen, welche zu verschiedenen Zeiten in der französischen Dichtung vorgewaltet haben, so kann man hier mit Recht von bestimmten, sich selbst bewußten poetischen Tendenzen und Systemen reden, welche eigentliche Schulen hervorriefen. Solcher Schulen sind, seit der Renaissance bis auf unsere Tage, fünf aufzuzählen: die antikisirende und italienische, die spanische, die eigentlich klassische, die englische und endlich die deutsche.

Italien war dasjenige Land, welches die Elemente der Renaissance, die Reste der antiken Literatur und Kunst, zum größten Theil bei sich selbst barg und nach deren Auffinden sie am schnellsten in sein eigenes geistiges Leben aufnahm. So wurde es für die anderen Völker, welche die neue Sprache erst stammeln lernten, während es selbst sie schon geläufig sprach, deren natürlicher Vermittler und Dollmetsch, und in der ersten Zeit der Renaissance war es kaum der antike Styl so sehr als die, auf den antiken Styl gebildete italienische Dichtung, welche Einfluß übte und Nachahmung fand. In Frankreich trat dies namentlich bei der ersten der genannten Schulen

ein, dem sogenannten Siebengestirn und seinen Anhängern, unter Ronsard, Jodelle und Dubellay, und dieser nur zur Hälfte antike, zur andern Hälfte aber italienische Einfluß begründet einen hauptsächlichen, wenn auch nicht den alleinigen Unterschied der ersten von der späteren, klassischen Richtung, der unter Ludwig XIV. Nicht veranlaßt wohl aber sehr begünstigt wurde der geistige Verkehr mit Italien und der wiedererweckten Antike durch die Einführung italienischer Prinzessinnen aus einem Hause, welches recht eigentlich die Wiege der Renaissance genannt werden muß, aus dem Hause der Medicäer, auf den französischen Thron.

Bald darauf macht sich ein weiterer fremder, allein von der Antike ziemlich unäbhängiger Einfluß geltend, der Spaniens. Er bezieht sich jedoch nicht auf alle Dichtungsgattungen, sondern, neben der Pastoralpoesie, wesentlich nur auf's Drama. Vermittelt wird derselbe durch die damalige politische Präponderanz Spaniens im Allgemeinen und insbesondere für Frankreich durch seine Kriege und vielfachen sonstigen Beziehungen zu jenem Lande unter Richelieu, sowie durch die Erhebung einer spanischen Prinzessin, Anna's von Oestreich, auf den Thron der Bourbonen. Die spanische Schule bildet eine Reihe mittelmäßiger Bühnendichter, welche Stücke

aus der Blüthenzeit des spanischen Drama bald nur schlecht übersetzten, bald mit eigenen, oder Zuthaten antiken und italienischen Ursprungs, verunzierten, aber auch mitunter ansprechende, kraftvolle und romantische Züge aufzuweisen haben: die Théophile Viaud, Mairet, Rotrou, Scarron u. s. w. Als Uebergang und Wendepunkt von dort aber in eine neue Aera erscheint Corneille mit dem Cid, welcher, obwohl auf einen spanischen Stoff und ein spanisches Stück begründet, dennoch das erste Musterdrama klassisch französischen Styls ist. Trotz dieser Wendung starb übrigens der direkte Einfluß der Madrider Bühne auf die französische nicht sogleich aus, sondern fand noch während des „großen Zeitalters“ zahlreiche Nachahmer.

Die nicht dramatischen Gattungen hatten schon lange vorher ihren klassischen Reformator gefunden in dem gelehrten Pedanten und galligen Kritiker Malherbe, Boileau's Vorgänger, dem französischen Gottsched. Zwar nicht als Dichter, wohl aber als Geschmacks- und Sprachreiniger sehr verdienstvoll, ist dieser Mann, obwohl noch Zeitgenosse Ronsards und Heinrichs IV., doch der Anfangspunkt der klassisch französischen Schule, welche unter Ludwig XIV. ihre Blüthezeit erreichte. Waren seither die fremden Einflüsse nur mächtig, allein nicht

allmächtig gewesen, so wird dies die Klassicität durch ihn werden, und das Uebergewicht eines auswärtigen, des antiken, über das nationale und populäre Element, der Form über den Inhalt, die fatale Trennung der höfischen und Kunstdichtung von dem Volksgeist, sich auf lange Zeit hinaus entscheiden.

Zwar Vieles, aber wenig Bedeutendes hat diese Schule aufzuweisen. Racine's Tragödie zeigt zwar unbestreitbare Vorzüge in Form und Styl, ist aber im Ganzen weit entfernt, das so viel beschrieene Muster dieser Gattung zu bilden. Der andere große Name der Schule, Boileau, hat, abgesehen von dem Lutrin, nur Verdienst als tüchtiger, unbestechlicher und geschmackvoller Kritiker, ist dagegen als Lyriker ganz unbedeutend und im Drama gar nicht thätig. Und wie schnell geht es abwärts mit den Späteren, unter welchen sich, in der rein schülerhaften Nachahmung anerkannter Muster, manch schönes Talent verloren haben mag, in den Dramatikern Campistron und Crébillon, in den Odenschmiedern J. B. Rousseau und Louis Racine, bis auf die modernen, von den Romantikern vernichteten „Klassiker der Verfallzeit“ herunter!

Nicht mit diesen, sondern eigentlich schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts endet die klassische Schule. Voltaire gehört ihr nur sehr be-

dingter Weise an, und seine Versuche einer theoretischen und praktischen Wiedergeburt jenes zerfallenden Styls sind nicht minder gescheitert als die gleichfalls dorthin gehörigen Bemühungen der Chénier und Lemercier zu Ende des achtzehnten, der Ponsard und Rachel in den Vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Anderer fremder Einfluß, erst der englische und dann der deutsche, trat schon von damals her an ihre Stelle.

Nach der Befruchtung der englischen Dichtung durch die französische, welche seit 1680 eintrat, findet etwa fünfzig Jahre später das umgekehrte Verhältniß Statt. England beginnt nun plötzlich und gewaltig auf das Land zu reagiren, unter dessen ästhetische Gesetze es sich noch kurz vorher sklavisch gebeugt hatte, eine förmliche Anglomanie lebt in Frankreich auf, und die meisten der bedeutenderen Schriftsteller, welche seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich auftraten, lassen sich unter die Fahnen einer großen, alle Literaturzweige umfassenden, englischen Schule einreihen. Freilich macht sich dieser Einfluß nicht in der Weise geltend, daß das epische und dramatische Blüthenalter Albions unter Elisabeth, ein Spenser, ein Shakspeare, ein Ben Jonson, als Muster aufgestellt würden. Diese bleiben vielmehr zunächst noch ganz aus dem

Spiel, dagegen ist es die nüchterne Kunstschule Pope's sind es die Anbauer der schönen Prosa, wie Addison und Steele, die realistischen, moralischen, satirischen und humoristischen Romanschreiber Richardson, Fielding, Smollet, Goldsmith, Sterne und Defoe, ist es endlich das moralische Rühr- und Familiendrama, welche die Richtung der Marivaux, Prevôst, Lesage, St. Pierre, Diderot, J. J. Rousseau bestimmen, und endlich und hauptsächlich auf den vielseitigen Tonangeber zweier Menschenalter, auf Voltaire, selbst wirken.

Durch die Revolution und die nachfolgenden Kriege mit England plötzlich unterbrochen, wird dieser Einfluß, und zwar mit dem deutschen verbunden und zu einer Bewunderung Shakspeare's, der sogenannten Seeschule, Walter Scotts und Byrons modificirt, in den Anregungen erneuert, welche die Vorläufer der französischen Romantiker, die Stael und Chateaubriand geben. Zugleich aber blüht das Verständniß und der Einfluß deutschen Geistes auf, eingeleitet durch das Buch der Stael sur l' Allemagne, an Schiller, Göthe, T. A. Hoffmann und später auch an die Jungdeutschen, namentlich an Heine knüpft sich, allerdings mit mehr Eifer als Verständniß, der literarische Umschwung durch die Romantiker, durch V. Hugo, A. de Vigny,

Nodier, A. de Musset und Lamartine an und ist diese Schule auch, nach dem kurzen Glanz ihrer unbeschränkten Herrschaft, zu Grunde gegangen weil ihre Kräfte ihr aufgestelltes Programm nicht zu erfüllen vermochten, und ihre Leistungen dem Volksgeiste allzu heterogen waren, so hat die Wirksamkeit deutscher Elemente in Frankreich darum doch nicht aufgehört, sondern sich seither in unverkennbarer Weise und vielfach, besonders in den Leistungen eines Karr Gérard de Nerval und zum Theil auch der George Sand, kundgegeben.

Nachdem wir so die Hauptgesichtspunkte festgestellt haben, welche die nachfolgende Charakteristik der wichtigsten poetischen Erscheinungen in Frankreich seit der Reformationsperiode leiten werden, laden wir unsere Leser ein, zu der Betrachtung des Einzelnen vorangehen. —

I.

Die Vergangenheit.

Marot und Rabelais.

Franz I. 1515—1547.

Für die ästhetische Forschung erscheint unter den neueren Jahrhunderten keines so interessant und ergiebig wie das sechzehnte, die Wiege der Reformation und der Renaissance. Schroffe Gegensätze, erbitterte geistige wie materielle Fehden, große, von gewaltigen Persönlichkeiten getragene Leidenschaften, welche in voller Schönheit und Furchtbarkeit aufeinander platzen, ein durchgreifender Umschwung in allen sittlichen, politischen und ästhetischen Ideen, und daran geknüpft eine Reihe praktischer Veränderungen oder wenigstens energischer Versuche dazu — das sind die Merkmale jenes Zeitalters, dessen Bewegungen die Zustände der modernen Welt bestimmt haben.

Das Wiederaufleben der antiken Kunst und Literatur, welches, von Italien ausgehend, alsbald auch auf andere europäische Länder, namentlich auf Frankreich, England und Spanien, den mächtigsten Einfluß übte, hat in verschiedenen Richtungen sehr verschiedenartige Wirkungen gehabt und nicht allein vieles Große hervorgebracht, sondern auch manches Bedeutende an seiner Entstehung gehindert oder inmitten seiner Entfaltung geknickt. Theoretisch betrachtet, ist die Verbindung einer so mystischen und transcendentalen Religion wie der Katholicismus mit dem splitternackten, sonnenhellen und gedankenklaren Heidenthum ein widersinniges Unding, und als Resultat der gegenseitigen Befruchtung dieser beiden heterogenen Elemente sollte man eine großartige Mißgeburt erwarten. Und dennoch, wie unendlich viel Erhabenes und Reizendes hat die Renaissance in der Malerei, in der kirchlichen und Civilarchitektur, in der epischen Dichtung, mit Einem Wort, in allen Kunstgattungen, hervorgebracht, worüber sich vielleicht zwar nicht vergessen, wohl aber verzeihen läßt, daß sie der Gothik im eigentlichsten Sinne des Wortes die Spitze abbrach.

In der englischen und spanischen Poesie hat sie, nach einer nur sekundären Anregung und Beförderung der nationalen Poesie, schließlich, durch die Adoption

des klassischfranzösischen Kunststyls, gänzlichen und langdauernden Verfall herbeigeführt. Nicht so in Italien und Frankreich, wo die Höhepunkte poetischen Schaffens zum Theil erst unter ihrer Leitung erklommen wurden.

Die französische Dichtung zeigt einen mehrfachen Anlauf nach der Antike hin: schwach und nur stellenweise in Marot und Rabelais, übertrieben in der hyperklassischen Schule Ronsards, ferner in der Sprach- und Versreform Malherbe's und endlich in der strengklassischen Epoche Ludwigs XIV. Wenden wir uns zunächst zu den beiden Erstgenannten, den Zeitgenossen des Königs, welcher in Italien kriegte und das Louvre erbaute, Franz I. Denn in ihnen haben sich die aufblühende Renaissance und die scheidende Romantik gewissermaßen ein erstes und letztes Rendezvous gegeben.

Welche charakteristische, so recht mit Leib und Seele ihrer Zeit angehörige Gestalt, jener stumpfnäsige Clement Marot! Der begünstigte Kammerdiener eines mächtigen Fürsten, der Liebhaber einer durch Schönheit und Rang ausgezeichneten Dame, welche nach ihm ein König nicht verschmäht, der Vertraute einer blaustrümpfigen Königin, und trotzdem ein Sohn und Liebling des Volkes mehr als des

Hofes, ein erbitterter Feind der Geistlichkeit, bald als Hugenott verfolgt und im Exil oder im Kerker, bald wieder hoch emporgehoben durch die Gunst seines Herrn, als Page der Angehörige der vergnügten Pflegegesellschaft der jungen dramatischen Kunst, der Enfants sans soucis, ein galanter, erotischer, in beständigem Liebesglück gewiegter Sänger, in allen Stücken so fein, geistreich, elegant und jovial als es ein praktischer Genußmensch sein kann, der Heine und Béranger seiner Zeit — so war jener Mann, welcher von sich singen durfte:

Tout que oug et nenny se dira
Par l'univers, le monde me lira.

Clement Marot ist 1495 zu Cahors geboren, also fast gleichjährig mit seinem König und Herrn, welchen prunkliebenden Beschützer der italienischen und klassischen Kunst Heinrich IV. so bezeichnend „roi plus spécieux que solide," genannt hat. Von seinem Vater, Jean Marot, 1463—1523, welcher selbst Dichter in dem formtüchtigen, allein frostigen Allegorienstyl seiner Zeit und königlicher Kammerdiener war, frühzeitig unter die Pagen Margarethens von Valois placirt, trat er von dort aus, körperlich wie geistig früh entwickelt, und schon mit zwanzig Jahren durch glückliche Erstlingsversuche als

Dichter bekannt und beliebt, in den Dienst seines Vaters bei dem König ein. Von da an erfüllt sich sein Leben mit dem glänzenden, frivolen Nichts des höfischen Treibens, mit Intriguen und Liebschaften. Die wichtigste unter den letzteren war die mit der schönen, vielumworbenen Diana von Poitiers, der nachmaligen Maitresse Heinrichs II. Störend tritt der erste italienische Feldzug des Königs, 1525, zwischen dieses Verhältniß. Tapfer an der Seite seines Herrn kämpfend, wird Marot verwundet und gefangen, weiß sich aber bald aus der spanischen Gefangenschaft loszumachen und eilt nach Paris und in die Arme Dianens zurück — freilich nur, um endlich einen schlimmen Unfrieden mit ihr zu haben.

„Il paraît, qu'ils n'étaient pas mal ensemble parcequ'ils finirent par se brouiller," diese charakteristische Thatsache bezeichnet einen fatalen Wendepunkt in dem Leben des Dichters. Wohl nur mit Unrecht rühmt er sich:

J'aime trop, quand on me veut aimer.

Denn er, welcher die feurig Geliebte bis dahin in den anmuthigsten Versen gefeiert hat, übergießt sie nun, plötzlich von ihr getrennt, mit einer Fluth indiskreter Epigramme. Die Rache der beleidigten und einflußreichen Frau, welche die Geistlichkeit gegen

ihn aufzustacheln weiß, bleibt nicht aus, der Undankbare schmachtet alsbald als Ketzer im Gefängniß. Allein Beweise fehlen, die Gunst des Königs tritt schützend ein, und so wird der Dichter schon 1526 wieder losgelassen und geht nun in den Haushalt Margarethens von Navarra über.

Wie weit sein, nach den Begriffen der Zeit erlaubtes, dichterisches Werben um die Liebesgunst der Verfasserin des Heptameron ging, und welchen Erfolg es hatte, dürfen wir nicht entscheiden wollen. Gewiß ist, daß Marot von da an, in seinem Leben wie in seiner Dichtung, gesetzter zu werden suchte. Allein sein Bestreben gerade in letzterer Beziehung wurde ihm zum Verderben. Seine jetzt erscheinende leichtgeschürzte Uebersetzung der Psalmen, welche in dieser Form von den Höflingen nach Vaudevillearien gesungen wurden, gab, als eine Profanirung heiliger Gegenstände, einen neuen Angriffspunkt gegen ihn. Grade um seines, bei den Zeitgenossen erfolgreichsten Werkes willen sieht er sich zur Flucht genöthigt, gelangt an den, der Reformation geneigten Hof von Ferrara und wird Proselyt des dort anwesenden Kalvin. Allein wo die Luft von Paris nicht weht, wo der frivole Witz einer französischen Hofgesellschaft nicht sprüht, da vermag es ein Marot auf die Dauer nicht auszuhalten, und er sehnt sich

umsomehr nach der Heimath, als er in Italien gelernt zu haben glaubt, wie man als kluger Mann leben muß, um unangefochten zu bleiben:

De parler peu et de poltroniser
Et d'un seul mot de Dieu ne déviser.

So kehrt er nach Paris zurück, wo er zwar alte Freunde und die Gnade des Königs, allein auch den ungeschwächten, verdienten und unverdienten Haß seiner Feinde und Neider wiederfindet. Abermals bedroht, entweicht er von Neuem, um nicht wieder heimzukehren, zuerst nach Genf und dann, aus der puritanischen Stadt wahrscheinlich wegen anstößigen Lebenswandels vertrieben, nach Turin, wo er, 1544, achtundvierzig Jahre alt, stirbt.

Seine Werke sind: le Temple de Cupido, eine Jugendarbeit im traditionellen Allegorienstyl, 1515, l'Enfer, eine Satire auf sein Gefängniß, 1526, eine Bearbeitung des Roman de la Rose, 1527, die erwähnte Psalmenübersetzung, 29 poetische Briefe, drei Eklogen, sechszehn Elegien, eine ganze Reihe kleinerer, lyrischer Gedichte in den alten beliebten Formen der Rondeaux, Balladen u. s. w., eine Reihe von Epigrammen und Grabschriften und endlich einige kleine Uebertragungen aus Virgil und Ovid.

Marot ist nur formell, nur äußerlich durch die Renaissance angeregt, der Grundton seines Wesens dagegen bleibt entschieden gallisch. Er ist nur ein potenzirter, verfeinerter, höher gestellter Villon, namentlich von der Seite des Humors betrachtet. Eine ebenso ungerechte als allgemein verbreitete Ansicht spricht der französischen Dichtung die Eigenschaft des Humors ab. Sie besitzt denselben allerdings nicht in dem Maße wie die zwei hauptsächlichen germanischen Literaturen, auch ist er bei ihr mehr heiterer als sentimentaler Gattung, und endlich tritt er gerade in den „literarischen Glanzperioden" der Franzosen verhältnißmäßig zurück. Allein vorhanden war er jederzeit, in den Trouvères, wie bei Villon, Marot und dem falstaffischen Rabelais, bei Lafontaine und Molière, wie bei Voltaire, und Alfred de Musset, Karr und Nerval sind seine vornehmsten modernen Träger.

Wenn jener, schon in der Einleitung charakterisirte Pariser Gamin im Diebsgefängniß und fast unmittelbar vor dem Galgen, in seinem poetischen Testament, „sein Faß einem Trunkenbold, seine Geliebte einem Pfaffen, seinen Fluch dem Häscher, der ihn fing, und seine zwei noch schwebenden Prozesse einem allzu korpulenten Freunde vermacht," wenn er, zur Entschuldigung seiner Gaunereien, ausruft:

pauvreté fut mon héritage,
Et l'on sait que dans pauvreté
Ne loge pas grand' loyauté,

wenn er endlich alle historisch berühmten Schönheiten der Welt aufzählt, fragt, was aus ihnen geworden, und zur Antwort die Gegenfrage gibt:

Mais où sont les neiges d'antan? —

haben wir dann nicht mehr als bloßen Witz vor uns? Auch weiß Marot diesen seinen Vorgänger genugsam zu schätzen, um eine sorgfältig redigirte Ausgabe seiner Dichtungen zu veranstalten, und ihn den „besten Pariser Dichter" zu nennen, „welchem Nichts gefehlt habe, als der Besuch eines Königshofes, wo der Styl sich glättet und das Urtheil sich läutert."

Marots Humor dürfen wir nicht da suchen, wo er auf fremden Bahnen wandelt, nicht in seinem allegorischen Jugendgedicht, nicht in seinen Elegien, Eklogen und sonstigen Nachahmungen fremder Muster, natürlich auch nicht in der Psalmenübersetzung, sondern da, wo er ganz und recht er selbst ist. Dieß ist er zumeist in den flatterhaftesten Erzeugnissen seiner Muse, in den kleinen lyrischen Stücken, in den Epigrammen, in den poetischen Episteln. Sein Witz und seine Laune schalten dort unbeschränkt, die ganze Welt und ihr Intriguengetriebe, das Geld und sein

Werth, die Macht des Hofes und des Klerus sind nur zur Folie seiner geistreichen Einfälle da. Wir hören, wie er sich reich dünkt, so lange er noch Etwas auf der Tasche hat, wie er sich erbietet, „alle Küsse, die er je nahm, dahin zurückzuerstatten, wo er sie fand", und wehmüthig einen Proceß ein Verhältniß nennt,

Où sans argent pauvreté n'a raison.

Er kennt der Finanznoth blasse Schrecken, denn eines Tages ist ihm sein ganzes Mobiliarvermögen entführt worden durch seinen Spitzbuben von Bedienten, welchen er, in einem Nothbrief an den König, beschreibt als einen

valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne et assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart d'une lieue à la ronde,
Au demeurant le meilleur fils du monde.

Nachdem er so erzählt, wie ihn der „im Uebrigen beste Kerl von der Welt" um seine Habe gebracht hat, darf der Dichter seinen königlichen Gönner wohl um ein Anlehn angehn, wobei er aufrichtig genug ist, für die Rückzahlung utopische Bedingungen vorzuschlagen:

Et sçavez-vous, Sire, comment je paye?
Nul ne le sçait, si premier ne l'essaye. — —
Je vous ferai une belle sedulle,
A vous payer, sans usure s'entend,
Quand on verra tout le monde content,
Ou si voulez, à payer ce sera,
Quand votre los et renom cessera.

Oder betrachte man die, selbst von Lafontaine nicht übertroffene Fabel von der Ratte und dem Löwen, wo das kleine Thier, durch die Anstrengung des Großen aus der Falle befreit, die Mütze vom Kopfe zieht, in bester Form dankt und bei dem Gott der Ratten und Mäuse einen Beweis seiner Dankbarkeit verspricht. Die Gelegenheit dazu bleibt nicht aus, und vergnügt ruft, den Löwen gefangen erblickend, die Ratte:

Secouru m'as fort lionneusement,
Et secouru seras rateusement!

Endlich die witzige und humoristische Hölle, in welcher er, in einer weit und genau ausgeführten Analogie, sein Gefängniß mit dem Aufenthalt der Verdammten vergleicht, in dem Kerkermeister den Cerberus, nur mit Einem aber schrecklichen Kopf, der wohl drei Köpfe werth ist, erblickt, die höllischen Juristen Minos und Rhadamant durch groteske, bald

lächerliche, bald aber auch sehr schreckliche Züge in die fanatischen Untersuchungs- und Ketzerrichter seiner Zeit verzerrt, und gelegentlich aus dem frivolsten Spaß in den furchtbarsten Ernst übergeht, wenn er sich an die dort vorkommenden, gräßlichen Folterscenen erinnert:

O mes amis, j'en ai vu martyrer,
Tant que pitié me mettoit en émoi!

Wollen wir ihn aber, statt heiter und satirisch, ernst, melancholisch, oder sentimental sehen, so fehlen ihm auch diese Züge nicht. Ueber die Alpen flüchtend, möchte er sich und der Welt vormachen, daß ihm an dem Verluste des Vaterlandes Nichts liegt:

Fort grand regret ne vint son coeur blessant,

allein dies ist nur scheinbar, denn er zaudert nicht, sich selbst Lügen zu strafen:

Tu mens, Marot! grand regret tu sentis!

So reich an Genüssen sein vielbewegtes Leben war, so hat er doch auch die Schmerzen der Entsagung, und vielleicht gerade darum umsomehr, kennen lernen müssen. Mit welch' anmuthiger Naivetät weiß er, wenn er auf dieses Thema kommt, erst die heiter unschuldigen Genüsse seiner Jugend zu beschreiben:

Sur le printemps de ma jeunesse folle
Je ressemblais l'arondelle qui vole
Puis ça, puis là, l'âge me conduisoit
Sans peur ni soin, où le coeur me disoit.

Bald galt es „den Vögeln, von verschiedenem Gesang und Gefieder, Leimruthen zu stellen, bald über tiefe Bäche zu setzen, bald das Schießen zu lernen, um Wölfe zu jagen und Nüsse vom Baum zu werfen". Allein das war auch das einzige reine Glück. Denn was ist von allen anderen, den sogenannten höchsten Freuden, zu sagen? Wie Villon bei dieser Frage an den Schnee vom vorigen Jahre erinnert, so weiß auch Marot, daß sich der Grad der Vergänglichkeit nach dem Grade der Lust bemißt, und kein Wort dort besser am Platze steht als das des Abschieds:

Adieu amour, adieu gentil corsage,
Adieu ce teint, adieu ces frians yeux,
Je n'ai pas eu de vous grand avantage,
Un moins aimant aura peutêtre mieux!

Dieser Gedanke, zu intensiv geliebt zu haben, ist uns bei dem Dichter schon einmal begegnet, doch hat er jedenfalls zu oft geliebt, um nicht manchmal selbst ein „moins aimant" gewesen zu sein. Seine Neigung zu Margarethen von Navarra aber war wohl innig genug. Wenigstens liefert

dafür einen starken Beweis ein allerliebstes, kleines Gelegenheitsgedicht, welches man uns in einer freien Uebertragung wiederzugeben gestatten wolle. Er hat einen Brief von ihr erhalten, allein mit der strengen Weisung, denselben sogleich nach der Durchlesung zu verbrennen, und schildert nun den inneren Widerstreit zwischen seiner Pflicht der Vernichtung und dem Wunsch, die theuren Zeilen unverletzt zu erhalten:

Entschlossen schob ich nach der Gluth ihn hin,
Doch nur, um eilig ihn zurückzuziehn,
Dann wieder hin, um wieder ihn zu holen —
Am Ende ließ ich traurig ihn verkohlen
Und sprach: O Brief! (nachdem ich ihn geküßt)
So brenne denn, weil so dein Schicksal ist,
Denn lieber will gehorchen ich mit Schmerzen
Als ungehorsam freuen mich von Herzen.

Marots Form entspricht seinem Inhalt und ist, wie dieser, von leichter Anmuth, korrekt in der Versbildung und im Reim ungezwungen, plan und elegant in der Diktion, weit erhaben über den verworrenen, schleppenden Allegorienstyl vor ihm. Allein er ist damit noch nichts weniger als klassisch im späteren Sinn. Namentlich bewegt er sich noch ganz frei in der alten, leichten Form der Verse von vier oder fünf jambischen Füßen, und von der so nahe bevorstehen-

den Herrschaft des Alexandriners läßt sich bei ihm noch nichts ahnen. Dennoch hat er vor dem strengen, klassischen Kritiker Boileau Gnade gefunden und wird von Diesem als der einzige tüchtige Dichter aus dem Anfang der Renaissanceperiode und besonders als lyrisches Muster mit dem Zugeständnisse empfohlen, daß er dem Reim Regelmäßigkeit gegeben und ganz neue Wege gezeigt.

Imitez de Marot l'élégant badinage, rühmt ihm Boileau nach, und Voltaire und La Harpe modificirten dieses Lob wohl nur mit Unrecht, als sie statt élégant nur charmant sagen zu dürfen glaubten.

Die anderen dichterischen Zeitgenossen reichen, mit Einer großen Ausnahme, an Clement Marot bei Weitem nicht hinan. Die beiden Hauptvertreter der Marot'schen Schule, Mellin de St. Gelais, 1491—1558, und Theodor de Bèze, 1519—1605, haben zwar die höfische Gewandtheit, die Zierlichkeit, stellenweise auch die freie Form und die Lascivität des Meisters, nicht aber dessen natürliche Anmuth und Frische, während in dem Heptameron Margarethens von Navarra, 1492—1549, eigentlich nur eine Parteischrift der eifrigen Protestantin gegen die Ausschweifungen der Geistlichkeit, dargestellt in praktischen Beispielen,

zu erblicken ist – eine Auslegung, welche allein die Frivolitäten dieser Sammlung mit der sonst so respectablen Stellung jener Frau und ihrer Verfasserschaft moralisch religiöser Dramen in Einklang bringen kann. Denn die ganze Dichtung in und um Marot ist protestantischen Inhalts, und die sich erhebende Reformation findet, vor erfolgter strenger Scheidung der Gegensätze, in ihr einen eben so tüchtigen Bundesgenossen, als sie, bei der nächsten Generation und in mehr präcisirter Sachlage, in der neuen Poetenschule, der Plejade, einer eifrigen Gegnerin begegnen wird.

Jene große Ausnahme aber ist der Arzt, Mönch, Professor und Romancier, Rabelais, ce fou si sage, wie Béranger ihn nennt, die Zierde der gallischen Schule, der verkörperte, nachdem in's Unendliche potenzirte, südfranzösische Esprit, der gesunde Menschenverstand in heiterer, cynischer Ausgelassenheit, die Erkenntniß im Gewande der Narrheit, eine merkwürdige, bald erhabene, bald falstaffartige Persönlichkeit, bei welcher man, mutatis mutandis, an die dicke, weingeröthete Erscheinung des Doktor Faust in Achim von Arnims Kronenwächtern denken mag. Wie Marot schwingt er eine unerbittliche satirische Geißel auf die zahllosen Mißstände und Lächerlichkeiten seiner, nach allen Richtungen so lebhaft be-

wegten Zeit, wie Dieser ist er jovial, leichtfertig, lasciv und innerhalb seines durchaus nationalen Wesens von der Bekanntschaft mit der Antike angeregt. Allein dennoch, welcher Unterschied zwischen ihnen! Prosa statt Vers, Roman statt Lyrik, Spott statt Galanterie, Wein statt Weib, formloser Inhalt — das ist die Natur dieses gewaltigen Geistes, der, wie Jener von Pfaffen und Zöpfen gehaßt, allein noch mehr gefürchtet wird und, bei der schneidendsten Opposition gegen die Autorität der Geistlichkeit und wir möchten sagen jede Autorität unbeschädigt davonkommt in den Tagen, wo ein Kindergemüth wie unser Clement flüchten mußte, und die Zahl der Scheiterhaufen die Zahl der Ketzereien erreichte.

François Rabelais ist 1483 in der mit dem Wahrzeichen einer Lamprete gezierten Schenke à la Devinière, bei Chinon in der Touraine geboren — ein Ursprung beim Wein in einem Weinlande, welchen er nie verleugnet hat. Sehr jung trat er in ein benachbartes Franziskanerkloster ein, nachdem ihm eifriges und unermüdliches Studium einen, für alle Zeiten und besonders für jene Tage ungewöhnlichen, allgemeinen Bildungsgrad eingetragen und ihn namentlich zu einem tüchtigen, praktischen wie theoretischen Kenner einer Reihe von alten und neuen Sprachen gemacht hatte.

Als ihm auf die Dauer das einförmige Mönchsleben nicht behagte, wußte er sich, 1523, eine päbstliche Entlassung und den Eintritt in eine Benediktinerabtei zu verschaffen. Doch auch dort duldet es ihn nicht lange. Er zieht aus und in der Welt herum und wendet sich endlich nach Montpellier, um an der dortigen Universität als Lehrer zu wirken. Schon angejahrt und noch mit keinem akademischen Grad geschmückt, soll er zu Fuße und nicht in dem besten Aufzug angelangt und zu einer öffentlichen Disputation über medicinische Botanik gekommen sein, sich in dieselbe gemischt und mit solchem Beifall und Erfolg gestritten haben, daß Professoren wie Schüler seine Kenntnisse wie sein Redetalent bereitwillig anerkannten, und die Universität ihn alsbald mit allen Würden eines öffentlichen Lehrers an ihren Stätten bekleidete. Jedenfalls war sein Auftreten als Professor in der Medicin sowie als Uebersetzer des Hippokrates von dem bedeutendsten Erfolg gekrönt, und sein Andenken wird noch bis auf den heutigen Tag jährlich an jener Hochschule gefeiert. Der besondere Anlaß zu dieser Feier scheint folgender gewesen zu sein. Eine Maßregel des Kanzlers Duprat bedrohte die Universität mit einer sehr beträchtlichen Schmälerung ihrer Einkünfte. Rabelais erhält die schwierige Mission, diese Maßregel rückgängig zu machen. Allein

in Paris angekommen, findet er es unmöglich, nur eine Audienz zu erhalten. Da tritt er, ähnlich wie Panurge vor Pantagruel, mit Anreden in verschiedenen Sprachen an die Hausbediensteten des Kanzlers heran, und so oft man ihm Jemanden vorführt, welcher die Sprache versteht, die er eben geredet, geht er in eine andere über. Dieser wunderliche Vorgang erregt Aufsehen, und der gelehrte Philologe wird endlich zu dem Minister geführt, bei welchem er die, seine Auftraggeber bedrohende Maßregel zu hintertreiben weiß.

Es ist nicht recht klar, warum Rabelais Montpellier verließ. Im Beginn der Dreißiger Jahre des Jahrhunderts erscheint er plötzlich in Paris als Leibarzt, Vertrauter und Freund des geist- und einflußreichen, die Literatur beschützenden Kardinals Dubellay, mit welchem er zweimal nach Rom reist. Obwohl es dem unerschrockenen Satiriker damals wie immer und namentlich in der Hauptstadt der katholischen Christenheit, an zahlreichen und mächtigen Feinden nicht fehlte, und er dort, sowohl durch seinen Lebenswandel moralischen, als durch seine Ketzereien theologischen Skandal erregt haben soll, so darf es uns, bei den eigenthümlichen Zuständen jener, an Widersprüchen und Inkonsequenzen aller Art so reichen Zeit, doch nicht erstaunen, Rabelais

bei dem Papst nicht allein die gänzliche Vergebung seiner kanonischen Vergehungen, sondern auch die Erlaubniß zu seinem Eintritt als Weltgeistlicher in die säkularisirte Abtei von St. Maurus erwirken zu sehen. Dieser Eintritt geschah 1536. Ein nochmaliger Wechsel in seiner äußeren Lebensstellung erfolgte 1545 durch sein Einrücken in das Pfarramt von Meudon bei Paris, in dessen Besitz er, allein mit der Aussicht auf eine Beförderung in die Hauptstadt selbst, 1552 oder 1553, starb, wahrscheinlich mit den bezeichnenden Aeußerungen im Munde: „Tirez le rideau, la farce est jouée! Je m'en vais chercher un grand Peut-être!"

Sainte Beuve sagt in seiner geschraubten Ausdrucksweise: „Rabelais verstehen wollen, heißt schon ihn nicht verstanden haben." Er hätte besser gesagt: „ihn erklären wollen," denn Was er ist und Was er will, begreift sich leicht. Nur lassen sich seine Worte, seine Sätze, seine Gedanken nicht expliciren wie die eines andern Schriftstellers, und die vielen, durchgehenden Kommentarien seines Romans, welche man versucht hat, förderten zumeist, als Gesammtresultat, Unsinn zu Tage, namentlich dann, wenn man in dem Ganzen nur eine große Allegorie erblicken und in jeder Hauptfigur des Romans eine historische Person wiedererkennen wollte. Rabelais

ist, wie Boileau sagt, die „Wahrheit im Masken-
kleide“ — im Maskenkleide in Folge zweier Ursachen,
erstens seiner eignen jovialen, humoristischen Natur,
und dann der Zeitverhältnisse, welche jedem Aufrichtigen
und Freimüthigen das ridendo dicere verum
zum unerläßlichsten Gebot machten, wollte er sich
nicht durch das Gewicht seiner Worte erdrückt sehen.
Wahrheit und Unsinn, Feinstes und Gemeinstes, die
tiefste Lebensweisheit neben dem schallendsten Kneip-
gelächter, die trefflichste Moral neben der frivolsten
Zote, das nächstliegende Wirkliche hinter der koloß-
salsten Phantasieschnurre, die groteskeste Verzerrung
und die korrekteste Zeichnung, schwungvolle Erhaben-
heit und burleske Harlekinade, der heidnische Titan
im christlichen Feudalstaate, Gebet und Trinklied,
anmuthiger Scherz und selbstvernichtender Galgen-
humor, das ist Inhalt und Wesen jenes großen,
satirischen Romans Gargantua und Pantagruel,
dessen fünf Bücher nacheinander in den Jahren
1525, 1542, 1546, 1547 und 1562 erschienen, großen
Erfolg hatten und viele Nachahmungen hervorriefen.
Die Helden des Romans sind Riesen von fabelhaften
Dimensionen, erst der biedere, an Speise und
Trank Unendliches vertilgende Grandgousier,
dann der weise, majestätische Gargantua, endlich
der kosmopolitische, weltdurchfahrende Pantagruel.

Allein sie leben in kleinen, menschlichen Verhältnissen, und die Namen der Menschenreiche, welche sie und die umliegenden Könige beherrschen, sind nur die der Dörfer aus der Umgegend der heimischen Schenke des Dichters in der Touraine. Der gewaltige Gargantua, welcher durch einen gewissen, von einem Thurm der Notre Dame aus vorgenommenen Akt die Stadt Paris so überschwemmt, daß mehr als hunderttausend Einwohner, „die Frauen und kleinen Kinder nicht gerechnet, ertrinken,“ verhält sich im Uebrigen wie ein gewöhnlicher Mensch, bekommt eine vortreffliche Erziehung und weiß, als Riese, den Menschen zu achten und zu schützen. Weitläufige Kriege werden geführt, große politische Reden werden gehalten, die schwierigsten Themata der Philosophie und Theologie erörtern sich, allein Alles geschieht mit einer gewissen Bonhommie, Gemüthlichkeit und so ohne Leidenschaft, daß oft die derbste Realität durch einen plötzlichen Sprung in das Reich der Utopie verwandelt wird. Man frage nicht nach dem Inhalt jenes Buches, nicht nach seinem Woher und Wohin, Wie und Warum! Sonst könnte man ebensogut bei einer Maskerade vor einen Magier treten, um sich über die letzten Gründe der Dinge belehren zu lassen, und müßte ohne Murren weitergehn, wenn, nach einigen ernsten Phrasen, der Träger der Philo-

sophenmaske Talar und spitze Mütze abwürfe, in der Jacke des Pierrot dastände und mit einem satanischen Gelächter davonpritschte. Rabelais wußte, warum er seinen Zeitgenossen bei ernsten Fragen nicht Stand hielt. Wir finden das Wort seines Räthsels nicht, weil er es Jenen verbergen mußte, denn, einmal wirklich erkannt, wäre er schwerlich als Pfarrer von Meudon gestorben — der ernste Satiriker gehörte dem Ketzergericht der Kirche, nur der Bouffon war unfaßbar. Wer könnte, ohne sich lächerlich zu machen, einem Harlekin einen Prozeß anhängen oder ihn zum Zweikampf fordern wollen, weil er von ihm eine Grimasse und einen Schlag mit der Pritsche zum Gruß erhalten hat? Leidet der Kladderadatsch unter Preßverfolgungen?

Die andere Seite des Zerrbildes ist der angeborene, ihm selbst unwiderstehliche, bis zur Tollheit übermüthige Humor des Dichters, welchen er in eine Art von System bringt und Pantagruelismus nennt. Er allein würde die humoristische Befähigung der Franzosen beweisen, wenn sie auch die anderen, oben genannten Dichter nicht hätten, denn er besitzt im eigentlichsten Sinn des Wortes und im vollsten Maße das, was unsere Romantiker Welthumor genannt haben, ein Gemüth, welchem, seiner augenblicklichen, wenn auch noch so wunderlichen Stimmung,

Neigung oder Beschäftigung gegenüber, „Alles Wurst ist.“ Hat er Lust zu lachen, wenn alle Welt weint, warum nicht? Kommt es ihm an, während der Messe in der Kirche zu tanzen, Was wird ihn abhalten? Interessirt ihn die Fliege an der Wand hinter ihm mehr als der König vor ihm, so wird er der Krone den Rücken zeigen! Die souveräne Willkür seiner Laune und meistens einer Weinlaune, das ist die Regel seines Wesens.

Am gelungensten drückt sich diese Stimmung, welche ihn in leichten Sprüngen über die Gefahren seiner Satire hinwegführt, aus in der ansprechendsten Erscheinung des ganzen Romans, in dem armen fahrenden Schüler, Panurge, dem späteren Freund und Vertrauten Pantagruels. In ihm hat sich, wie man sagt, der Verfasser selbst verkörpern wollen, dieser französische Yorik ist der wahre Träger seiner bald ausgelassen lustigen, bald tiefsinnig brütenden Laune. Eingeführt als ein Mann, welcher, bei der ersten Begrüßung, in einem Dutzend Sprachen nacheinander redet, zieht Panurge mit Pantagruel in der Welt herum, behagt sich nur da, wo er alle hergebrachten Begriffe und Verhältnisse auf den Kopf stellen kann, und ist nur einmal befriedigt, vor der dive bouteille nämlich, aus der sich alle Weisheit der Welt saugen läßt. Voll der wunderlichsten Eigenschaften

ist Panurge ein Mann, welcher „dreiundsechszig Arten, Geld aufzutreiben, und zweihundertvierzehn Arten, es los zu werden, kennt." Er nimmt Anleihen auf, um seine Schulden zu bezahlen, weil er der Ansicht ist, „daß man sein Getreide nicht besser als grün verzehren könne." Er ist freimüthig und spricht überall seine unumwundene Meinung aus, disputirt, argumentirt, allein immer nur „jusqu'au feu exclusivement", weil der Scheiterhaufen nicht nach Gründen fragt. Im Krieg schlägt er sich nicht mit, muckt aber wohl gelegentlich einen gefallenen Feind definitiv ab, nachdem er ihm einiges Theologische vorgepredigt hat. Endlich, da er heirathen soll, sucht er vorher zu ergründen, ob er auch nicht Hahnrei werden wird. Diese letztere Situation hat Molière in der Posse le Mariage forcé, benutzt und weiter ausgeführt, wie denn Rabelais bei allen Dichtern der gallischen Schule, namentlich bei seinem Zeitgenossen Marot, und dann bei Molière und Lafontaine, in großem Ansehen stand und eifrig von ihnen studirt wurde.

Wenn auch als Ganzes dunkel, so ist die satirische Tendenz des Romans im Einzelnen doch sehr deutlich. Man erkennt oft genug die Person, deren Rücken die Geißel trifft, man hört deren Schärfe durch die Luft pfeifen, man sieht das rothe Blut

aus der Wunde im frischen Fleisch spritzen — allein ungefährdet geht der Peitschenschwinger davon, um sich über ein anderes Opfer ebenso unbarmherzig herzumachen. Und zwar muß dasselbe immer einer recht ostensiblen Klasse angehören, dem Adel, dem Klerus, der Gelehrtenzunft, der Regierung, denn mit Kleinigkeiten gibt sich Rabelais nicht ab. Je glänzender die Truggewänder sind, welche er zerreißt, desto schmählicher werden sie sich im Kothe ausnehmen, desto erbärmlicher werden ihre enthüllten Träger dastehen.

Sehen wir, wie er sich auf die Geistlichkeit wirft! Was sind ihm dort die kleinen Leute, die Mönche? Er thut sie gnädig und leichthin ab als widerwärtige Geschöpfe, als Affen, welche Nichts arbeiten, sondern nur unmäßig viel Legenden und Psalmen hinmurmeln, ohne Etwas davon zu verstehen. Allein die hohen Würdenträger der Kirche kommen so billigen Kaufes nicht davon. Sie verkehrt er in „vielfressende Vögel“, welche die „von Thalern klingende Insel“ bewohnen, in évesgaux (Bischöfe), cardingaux (Kardinäle) und den papegaut (Pabst). Sie vergnügen sich, zwitschern und singen, während ihnen die ganze Welt, einige nördliche Regionen ausgenommen, Leckerbissen zuschickt. „Aber“, ruft er plötzlich mit furchtbarem Ernste aus, „man hätte Lust, die Hälfte dieser hochheiligen Vögel mit Steinen

todt zuwerfen, doch ein kluger Mann schlägt, wirft, tödtet und ermordet alle Könige und Fürsten der Welt durch Verrath, oder Gift, oder wie er sonst will, er hebt die Engel im Himmel aus dem Nest, und der Papegaut wird ihm Alles verzeihen, aber er vergreife sich nicht an den heiligen Vögeln, wenn er sein und seiner todten wie lebenden Freunde und Verwandten Leben und Vortheil liebt, denn sonst würde noch deren ganze Nachkommenschaft unglücklich sein!“

Dann der Staat! Wie wüthet er gegen die chats fourrés, den Grippe Minaud der Parlamente! Welche bittere Analogie liegt in dem beständigen Heißhunger Grandgousiers zu dem ewigen Erwerbtrieb der Herrscher! Wie wird der letzte Rest des Ritterthums in Franz I. durch Abentheuer ohne Maß, Ziel und Ende parodirt! Wie wird, in Grandgousiers Rede über den Einfall eines Nachbarn in sein Land, die Lächerlichkeit und Immoralität dynastischer Invasionskriege gebrandmarkt!

Endlich die gelehrten Stände! Aus ihnen führt er uns einen Richter vor, welcher nach der Entscheidung der Würfel, und damit um Nichts schlechter als die Anderen, in den ihm vorgelegten Processen Recht spricht, einen Kanzelredner, welcher am Rande seiner Predigten die Stellen bemerkt hat,

bei denen er hm! hm! husten muß, einen Pariser Studenten, der, ein Heißsporn der philologischen Renaissance, an die Stelle jedes französischen, ein französirtes lateinisches Wort setzt, und vergleicht die leeren Klingklangpoeten vor Marot mit ebensovielen tönenden, allein nichtssagenden Glockenspielen. Selbst seine eigene Lieblingswissenschaft, die Medicin, findet keine Gnade vor dem geborenen Feinde jedes gelehrten Zopfes. Wenn Gargantua Magenweh hat, verschluckt er, „in zwölf dicken Pillen, zwölf Diener, jeden mit einer Laterne, welche die unterirdischen Orte, um die sich die Medicin nicht bekümmert, zu erleuchten, zu sondiren und genau kennen zu lernen haben."

Für Diejenigen, welche von der Literatur nur die Aussprache schöner und delikater Sentiments erwarten, ist der Verfasser des Gargantua ein Noli me tangere. Denn, was er von der Jurisprudenz gesagt hat: „sie sei ein seidenes Gewand mit Kothfranzen", das gilt reichlich von seinem eigenen Werke. Nur vergesse man bei Beurtheilung seiner häufigen, kolossalen Unschicklichkeiten einestheils seine wunderliche, aufgeregte und offenkundige cynische Zeit, anderntheils die Betrachtung nicht, daß ein tüchtiger Satiriker seine zumeist schmutzigen Stoffe nicht immer mit Delikatesse behandeln kann. Zuweilen trägt auch

der Humor die Schuld und mag sogar Manches entschuldigen. Wenigstens sollte, Wer bei Sterne Vieles übersieht, auch hier nachsichtig sein, denn wir glauben kaum, daß Grandgrusiers und seiner Frau bête à deux dos im ersten Buch, der bewußten Familienwanduhr im Beginn des Tristram Shandy Viel herauszugeben hat.

Rabelais' Styl ist nicht minder wunderlich als der Inhalt seines Werkes. Bald durchaus gallisch, reich an den freisten und kühnsten Wendungen, namentlich Inversionen, sowie an veralteten und Provinzialausdrücken, bald von Neuerungen aller Art erfüllt und geschmückt durch Bildung ganz neuer Worte oder Einführung von Redetheilen anderer Sprachen, spiegelt er die Stellung des Verfassers zwischen seinem nationalen Wesen und den Einflüssen der Renaissance, zwischen seinem volksthümlichen und seinem philologisch gelehrten Sinn wieder. So schäumt die trübe, allein kräftige Gährung des sechszehnten Jahrhunderts überall, wie aus dem Inhalt, so aus der willkürlichen, originellen und jeder Kunstregel mit Hohn spottenden Form dieses merkwürdigen Schriftstellers empor.

Die Plejade.

Heinrich II. 1547—1559.
Franz II. 1559—1560.
Karl IX. 1560—1574.

Der gewaltigste Anlauf der französischen Poesie in klassischer Richtung erfolgte in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts durch eine junge Dichterschule, welche sich plötzlich, mit Macht und schnellem und maßlosem Erfolg, an antiken und italienischen Vorbildern zu deren directer und genauer Nachahmung begeisterte. Sie hat allen Eifer, alle Intoleranz, alle Maßlosigkeit der Jugend, wirft alles vorher Dagewesene wahllos, als unnützen Ballast, über Bord, bleibt nicht bei einer nur poetischen Reform stehn, sondern sucht auch aus dem Werkzeug der Dichtung, der Sprache, etwas Anderes, etwas halb Antikes, halb Italienisches zu machen, und glaubt auf diesem

Wege eine neue, goldene Aera für Frankreich herbeizuführen. Diese Aera bricht auch wirklich herein, allein nur für die, von falschem Glanz verblendeten Augen der Zeitgenossen. Denn diesen erscheint die „gallogriechische Schule," deren junge, aufstrebende Talente sich anfänglich mit kriegerischem Neuerungssinn die Brigade nennen, sofort als ein strahlendes Siebengestirn, als eine dichterische Plejade, welchen Namen die Reformatoren denn auch alsbald annahmen und seither in der Literaturgeschichte, allein nur mit ironischer Bedeutung, behalten haben.

Die gallogriechische Schule ging aus der philologischen Wiedererweckung der Alten, aus einem zugleich fleißigen und ehrlich begeisterten Studium derselben hervor. „Was", sagt Saint Marc Girardin, „fanden, beim Austritt aus der Schule, diese jungen Zöglinge der Musen, als sie, noch ganz erfüllt von dem Umgang mit Homer und Virgil, die französische Dichtung suchten? Eine naive und pikante Poesie, ein sinnreiches Geplauder, etwas Bosheit und viel Anmuth, allein weder Kraft, noch Größe, noch Majestät. Da begannen sie, den alten französischen Geist, welcher bisher nur zu Balladen, Rondeaux und Erzählungen begeistert hatte, zu bemitleiden, sie verachteten jenen natürlichen Styl und

behandelten seine Einfachheit als niedrig. Statt einen Einklang der antiken Bildung mit dem französischen Geist anzustreben, statt Rabelais, welcher das Alterthum studirte und die gallische Eigenthümlichkeit bewahrte, zum Vorbild zu nehmen, vermeinten diese Reformatoren Alles, den Charakter unserer Sprache und unserer Literatur, zu ändern. — Gelehrt zu einer Zeit, wo die Gelehrsamkeit Modesache war, katholisch zur Zeit der Aechtung der Reformation, eine Veredlung der Sprache in dem Augenblick versprechend, da Jedermann deren Mangel an Kraft und Erhebung fühlte, entsprachen sie dem Geschmack und Glauben ihrer Epoche und reüssirten."

Der Weg, welchen sie einschlugen, indem sie hauptsächlich das alte Griechenland und das moderne Italien, in der Lyrik den Pindar und Petrarcha, in der epischen Dichtung den Homer nachahmten, war unstreitig der richtige. Denn fast sämmtliche Literaturen des modernen Europa verdanken den besten Theil ihrer Leistungen den Anregungen der Renaissance. Allein sie begingen den Fehler, es nicht bei der Anregung bewenden zu lassen, sondern in strenge und strikte Nachahmung der Antike zu verfallen. Statt, wie es in ihrem Programme heißt, „sich selbst in die alten Autoren zu

metamorphosiren, sie zu verschlingen, um sie, nachdem sie verdaut, in Blut und Nahrung umzuwandeln," gab man dieselben unverdaut wieder, wollte man heute lehren, was man gestern gelernt hatte, und „legte einer Sprache, die noch Kind war, das majestätische Schleppgewand der Antike an."

Immerhin ist der Muth, Eifer und Fleiß zu bewundern, womit jene jugendliche Verbindung die leichte, altfranzösische Dichtung und Sprache so plötzlich zu einer „magniloquente" und „hauttonnante" zu machen, das rhetorische Element darin zu vergrößern und die Kultur der höheren epischen und lyrischen Gattung einzuführen strebte. Wenn sie dadurch auch den Entwickelungsgang ihrer vaterländischen Poesie verwirrt und auf Abwege geleitet hat, so förderte sie doch sehr wesentlich das Interesse der Nationalliteratur im Allgemeinen und bereitete insbesondere ihre Sprache für ihre spätere, großartige Entfaltung in der schönen Prosa vor.

Der Herold des ersten Feldzuges der Brigade war Joachim Dubellay, die Trompete seine Défense et Illustration de la Langue française. Im Jahre 1524 in dem Dörfchen Liré in Anjou geboren, also gleichalterig mit dem Chef der Schule, Ronsard, tritt dieser talentvolle junge Mann, ein Neffe des schon, als Rabelais Protektor genannten,

gleichnamigen Kardinals und von diesem dem geistlichen Stande gewidmet, bereits vor erreichter Mitte seiner Zwanziger Jahre, 1549, mit dem ebenbenannten und schon oben erwähnten, ästhetischen Manifest auf, welches der neuen Schule sogleich als poetischer Kanon gilt. Von da an steht er, obwohl vier Jahre lang, im Gefolge seines, in Rom weilenden Oheims, aus Frankreich abwesend und halb taub wie Ronsard, mit Diesem und Jodelle, dem Reformator des Theaters, an der Spitze der Gallogriechen, mit gleich gutem Erfolg dichtend wie kritisirend. Seine literarische Thätigkeit wie die Frühzeitigkeit seines schon 1560 erfolgten Todes bietet eine nahliegende Analogie zu dem nur etwas späteren, englischen Pastoraldichter und Aesthetiker Sir Philipp Sidney, 1554—1586, welcher in seinen antikisirenden Literaturbestrebungen wie in seiner Defence of Poesy, ähnliche Wege wandelte.

Wenn die neue Schule das geleistet hätte, was Dubellay in seinem Manifest von ihr verlangt und verspricht, dann wäre jene Aera in der That so golden geworden, als man sie eine Zeit lang glaubte. Das Manifest ist vortrefflich. Von dem gesundesten Menschenverstand diktirt und durch den, von dem Verfasser anderswo ausgesprochenen Gedanken:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers

antiques, geleitet, muthet es der französischen Sprache und Dichtung nicht zu, in den linguistischen und poetischen Formen der Antike aufzugehn, wie man dies alsbald praktisch wollte, sondern sie soll nur, bei ihrer noch mangelhaften Entwickelung, das besser Ausgebildete zum maßgebenden Muster nehmen.

„Die bloße Uebersetzung,“ heißt es, „ist kein ausreichendes Mittel, um unser Idiom den berühmtesten Sprachen gleichzustellen. Was muß also geschehen? Nachahmung! Nachahmung der Römer, wie sie die Griechen nachahmten, wie Cicero den Demosthenes, Virgil den Homer nachahmte.“ Der französischen Sprache die Fähigkeit zu dieser Entwicklung abzusprechen, scheint dem Reformator das Urtheil frivoler Unwissenheit. „Wenn unsere Sprache ärmer als die griechische und lateinische ist, so muß man das der Unwissenheit unserer Vorgänger zuschreiben, welche sie so arm und verkümmert gelassen haben, daß sie, so zu sagen, fremden Schmuckes und fremder Federn bedarf. Doch verliere man darüber den Muth nicht; auch die griechische und lateinische Sprache waren nicht immer so, wie man sie zu Zeiten des Demosthenes und Cicero sah.“

Eine fleißige philologische Vorbildung ist dem eifrigen Dubellay die hauptsächlichste Voraussetzung für Den, welcher an der Neuerung mithelfen will.

„Wer durch den Mund der Menschen fliegen will,“ ruft er, „muß lang in seinem Zimmer bleiben, Wer im Gedächtniß der Nachwelt zu leben wünscht, muß, wie für sich selbst todt, manchmal schwitzen und zittern, und, während unsere Hofpoeten nach ihrer Bequemlichkeit essen, trinken und schlafen, muß er Hunger, Durst und lange Nachtwachen aushalten. Denn dies sind die Flügel, auf welchen die Schriften der Menschen zum Himmel emporsteigen. Lies denn, zukünftiger Dichter, und lies wieder, bei Tag und bei Nacht, die griechischen und lateinischen Muster.“ (Vos exemplaria graeca Nocturna versate manu, versate diurna. Hor.)

Ein solcher Feuereifer für die Antike mußte den jungen Kritiker freilich ungerecht machen gegen jene Vorgänger, welche sich durch Vernachlässigung der Sprache so schwer an der französischen Dichtung versündigt hatten. So will er denn durchaus Nichts wissen von allen jenen alten Reimereien, wie Rondeaux, Balladen, Virelais, chants royaux, Chansons und ähnlichen Epicerien: „Wie sehr wünsche ich, ihre Frühlinge vertrocknen, ihre Probestücke abfallen, ihre Fontainen verlaufen zu sehn! Nicht weniger möchte ich alle ihre Unversehenen, ihre demüthig Hoffenden, ihre Freudgebannten, ihre unglücklichen

Sklaven und ihre Quertreiber an die Tafelrunde heimgeschickt wissen."

Trotz dieser Abneigung gegen das romantische Mittelalter hat Dubellay poetischen Takt genug, sich mit Eifer an alles Italienische anzuschließen, in welchem doch immer, neben den klassischen Tendenzen, romantische Ketzerei genug umlief. „Klinge nur," mahnt er den Dichter, „jene schönen Sonnetten nach, die ebenso gelehrte als gefällige italienische Erfindung, für welche Du Petrarcha und einige neuere italienische Dichter zum Vorbild hast."

Unter der Voraussetzung dieser doppelten Nachahmung der Antike und der Italiener zweifelt der junge Lehrer nicht an dem Erfolg der französischen Dichtung, „welche in die römische Hauptstadt und in den delphischen Tempel eindringen wird, um sich mit den Resten des dortigen Schmuckes zu schmücken." Diese Plünderung ist ja erlaubt, denn die Franzosen sind jenen beiden Völkern nahe genug stammverwandt, und es hängt nur von ihnen ab, die „berühmte gallogriechische Nation" wieder zu Ehren zu bringen, vorausgesetzt, daß sie sich „an ihr altes Marseille, das zweite Athen, und an ihren gallischen Herkules erinnern, wie er die Völker mit einer Kette nach sich zieht, die ihre Ohren an seine Zunge fesselt."

Sieht man von diesem letzteren Bild und einigen

anderen von ähnlicher Kühnheit ab, so ist Dubelay's Manifest in einem klaren und korrekten Styl und ohne die sprachlichen Gewaltthätigkeiten, welche seine Genossen alsbald begehn werden, geschrieben. Ein Gleiches gilt von seiner Dichtung. Sie reicht verhältnißmäßig am Weitesten an die Erfüllung seiner Vorschrift einer gemäßigten, wohlverstandenen Nachahmung der Antike hinan, vermeidet am Meisten die ungeheuerlichen Mißgriffe, in welche alle anderen Glieder der Plejade verfielen, und so muß man doppelt beklagen, daß des Verfassers frühzeitiger Tod seine Leistungen vor ihrer Reife unterbrach und die Hoffnung knickte, welche er so schön in den Zeilen ausspricht:

Si les vers ont été l'abus de ma jeunesse,
Les vers seront aussi l'appui de ma vieillesse,
S'ils furent ma folie, ils seront ma raison.

Denn er hat ein heiteres und freies Dichtergemüth, welches sich an den Spiegelungen seiner Phantasie bald harmlos ergötzt, wie da, wo er den Höflingen zuruft:

Nous sommes fous en vers et vous l'êtes en prose,
C'est le seul différent, qu'est entre vous et moi,

bald Trost darin sucht für die Langeweile, die er

fern von seinem Vaterlande empfindet, wie in den Zeilen:

Je ne chante, je pleure mes ennuis,
Ou pour le dire mieux, en pleurant je les chante
Si bien, qu'en les chantant souvent je les enchante.

Diese letztere, etwas gezwungene italienische Wendung steht nicht allein in seinen lyrischen Stücken, welche, bei all ihrer Formvollendung, doch oft allzusehr an ihre Muster erinnern und mit ihrem Aufgebot an Vögeln, Zweigen, Sträußen, Sonnen u. s. w., den Fehler leeren Wortgeklingels nicht immer vermeiden.

Die erste Sammlung seiner Gedichte erschien, als Beleg zu seiner Illustration, schon 1549. Ihr folgte, 1550, eine petrarchisirende Sonettensammlung an Olive (Viole). Später veröffentlichte er, als Frucht seines Aufenthaltes in Rom und angeregt durch Ovids Tristen, eine Sammlung unter dem Titel les Regrets, um derentwillen er der französische Ovid genannt wurde. Diese römischen Gedichte sind weitaus seine besten. Er erhebt sich darin zu höherem, kräftigerem Schwung und weiß, in harmonischen und vollen Tönen, sowohl die Entfernung von dem Vaterland, die Enttäuschungen seines Lebens und den Verfall der alten Römergröße

zu beklagen, wie auch, als Satiriker, die Sittenverderbniß seiner Zeit im Allgemeinen, insbesondere die der Kirche unter seinen Augen, aufs Schärfste zu züchtigen. Namentlich in letzterer Richtung hat er vortreffliche, wahrhaft klassische Stellen, wie die folgende:

Je n'escris de l'honneur, n'en voyant point ici,
Je n'escris d'amitié, ne trouvant que feintise,
Je n'escris de vertu, n'en trouvant point aussi,
Je n'escris de savoir entre des gens d'église!

Den Gipfelpunkt ihres poetischen Ruhms und Verdienstes, allein auch ihrer kolossalsten Mißgriffe erreichte die gallogriechische Schule in ihrem anerkannten Haupt, dem eifrigen, energischen, kühnen und hyperklassischen Neuerer Pierre de Ronsard, in welchem der Reformator den Dichter verdorben hat. Einer altadligen, aus den jetzigen Donaufürstenthümern stammenden Familie entsprossen, ist er im Jahre 1524 in dem Schlosse Lapoissonière im Vendômois geboren. „Seine Kindheit und Jugend", sagt Philarète Chasles, „zeugen von der abentheuerlichen Thätigkeit seiner Neigungen. Mit neun Jahren der Schule überdrüssig, wird er Page am Hof, bringt dann drei Jahre in Diensten des Königs Jakob (VI.) von Schottland zu, folgt dem gelehrten Gesandten Lazarus von Baïf auf den Speyerer Reichstag, dem Kapitain

Langey nach Piemont, und, nach Schiffbrüchen, Wunden und galanten Abentheuern von frühzeitiger Taubheit ergriffen, schließt er sich mit achtzehn Jahren in das Colleg von Coqueret ein, wo Antonius Muret, der Ciceronianer Remi Belleau und Anton von Baïf den gelehrten Unterricht jenes Daurat genossen, welcher zuerst, wie Marcassus sagt, die Quelle der Musen durch die Werkzeuge der Wissenschaft und das Studium der Humaniora entpfropfte!"

Mit ernster Energie wird dort zu Werke gegangen. Keine nur oberflächliche Kenntniß der nachzuahmenden Muster soll die Verkündiger des bevorstehenden neuen poetischen Evangeliums unterstützen. Sieben Jahre lang arbeiten die klassischen Adepten an der Einverleibung der alten Literaturen in ihr eigenes, innerstes Wesen, genügt der Tag nicht, so wird die Nacht hinzugenommen, und wenn Ronsard, um zwei oder drei Uhr Morgens, ermüdet aufhört, weckt er den Mitschüler Baïf, „welcher aufsteht und den Platz nicht kalt werden läßt." Dann aber tritt er auch, von Dubellay angekündigt, hervor wie ein König in sein wiedererobertes Reich. Umsonst erhebt sich gegen ihn und seine Schaar die alte Schule Marots und nennt sie „pindarisirende und petrarchisirende Neuerer." Die Brigade bleibt, im Vollgefühl ihres Werths, so derbe Antworten, wie sie nur je ein

odium philologicum erzeugte, nicht schuldig, und nach kurzem Kampfe Sieger, ertheilt Ronsard, lange Jahre hindurch, vor den Augen des staunenden Europa, mit unumschränkter Autorität die Gesetze des französischen Parnasses in Lehre wie in Beispiel. Dabei aber hindert sein poetisches Heidenthum ihn und seine Genossen nicht, während der immer stärker entbrennenden Glaubenskämpfe die strengste, katholische Gesinnung in Wort und That zu üben. Von den Valois darum auf's Höchste geschätzt, sehen sie sich als Dichter mit Ehren und Gütern überhäuft und erhalten, für Gelegenheitsgedichte bei Hoffestlichkeiten, die namhaftesten Summen. Allein dabei bleibt die öffentliche Anerkennung nicht stehen, und Ronsards Name wird von allen Partheien und Richtungen, im In- wie im Auslande gefeiert. Wenn ihm Maria Stuart einen silbernen Parnaß, und die Stadt Toulouse eine Minerva von massivem Silber übersendet, so beschenkt ihn Elisabeth von England mit einem werthvollen Diamanten. Nicht allein die bedeutendsten Philologen und alle geistreichen Männer der Epoche, wie selbst der skeptische Philosoph Montaigne gallischen Geistes, 1533—1592, huldigen seiner unbestrittenen Größe, sondern auch seine politischen und religiösen Widersacher, die protestantischen Dichter Dubartas und d'Aubigné, erkennen ihn

als ihren poetischen Herrn und Meister an, und auf englischen und deutschen Universitäten werden Ronsard und Homer abwechselnd erklärt. Ein wegen eines Liebesattentats auf die Königin zum Tode verurtheilter, französischer Edelmann nimmt sich auf seinem letzten Gang die Hymnen unseres Dichters zum Troste mit, und der junge Tasso kommt bescheidentlich zu ihm hin und fühlt sich beglückt, das Haupt der Plejade einen günstigen Blick auf seine poetischen Versuche werfen zu sehen.

Nach soviel Glück erfuhr Ronsard keine Demüthigung durch einen Sturz vor seinem Tode, und es ist nicht wörtlich zu nehmen, wenn Boileau sagt, daß er

> Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
> Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.

Er starb, 1585, wie er gelebt hatte, als „Fürst der französischen Dichter", reich und geehrt, von der halben Nation beklagt, von allen Jüngern der Musen besungen, durch Statuen verewigt, ohne geahnt zu haben, wie bald und entschieden eine neue Geschmacksrichtung seine eigene Reform reformiren sollte.

Ronsards Werke sind sehr umfangreich. Er schrieb zwei Bücher Amours in Sonnetten und sonstigen

italienischen Formen, eine Reihe von Sonetten und anderen Gedichten an Asträa, Helena und ähnliche pseudonyme Adressen, fünf sehr dicke Bücher mit Oden und zwei nicht minder dicke Bücher mit Hymnen, eine respectable Menge von Elegien und Eklogen, ferner la Franciade, ein Epos im großen, klassischen Styl, und endlich eine sehr beträchtliche Zahl vermischter, kleiner und gelegentlicher Gedichte.

Es fehlt ihm an Nichts weniger als an dem Bewußtsein dessen, was die Poesie im Allgemeinen soll, und was die französische Dichtung seiner Zeit insbesondere sollte. Vortrefflich bezeichnet er Solches mit den Worten:

Je n'aime point ces vers, qui rampent sur la terre,
Ni ces vers ampoulés, dont le rude tonnerre
S'envole entre les airs, les uns font mal au coeur
Des liseurs dégoûtés, les autres leurs font peur:
Ni trop haut, ni trop bas, c'est le souverain style,
Tel fut celui d'Homère et celui de Virgile.

Allein in seiner eigenen Praxis versteht der Ertheiler so weiser Regeln dieselben nicht immer zu befolgen und verfällt oft in die ungeheuerlichsten Mißverständnisse und Mißgriffe. Er will in seiner Reform

zuviel und das Viele zu schnell auf einmal, und so durfte ihm Boileau mit Recht vorwerfen, daß er

Règlant tout brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français, parla grec et latin.

Um zunächst von der Sprache zu reden, so bezieht sich dort seine kühne und unhaltbare Reform hauptsächlich auf zwei Punkte. Einestheils will er, nach dem Muster des Griechischen, zusammengesetzte Worte, welche dem Geiste des Französischen fast ganz fremd sind, in einer Ausdehnung und mit einer Willkürlichkeit einführen, wie sie nur in der deutschen Sprache Statt haben. Nächstdem bildet er neue Worte entweder durch Französirung italienischer und antiker Sprachtheile oder durch Ableitung z. B. eines Zeitworts aus einem, in der Sprache etablirten Hauptwort. Hauptsächlich durch diese, mit der rücksichtslosesten Energie verfolgten Neuerungen schuf das Haupt des Siebengestirns das naive, anmuthige und biegsame Französisch vor ihm auf kurze Dauer in ein wunderliches, groteskes, rauhes, mangelhaftes und schwülstiges Idiom um, aus welchem wir uns einige komische Beispiele nicht entgehn lassen dürfen. Zum Preise des Bacchus ruft Ronsard:

O Cuisse-né, Archète, Hyménéen,
Bassare, roi, Rustique, Euboléen,
Nyctalieu, Trigone, Solitaire,
Vengeur, Manic, germe des dieux et père,
Nomien, double, hospitalier,
Beaucoup, forme, premier, dernier,
Leneen, Porte-sceptre, Grandime,
Lysien, Baleur, Bonime,
Nourri-vigne, Aime-pampre, enfant,
Le Gange te vit triomphant!

Eine andere, nicht minder geschwollene, die Sprache bis zu barbarischer Unkenntlichkeit verzerrende Stelle lautet:

Mémoire, regne d'Eleuthère,
Par neuf baisers, qu'elle receut
De Jupiter, qui la fit mère,
D'un seul coup neuf filles conceut.
Mais quand la lune vagabonde
Eut courbé douze fois en rond,
Pour renflammer l'obscur du monde
La double voûte de son front,
Mémoire de douleur outrée
Dessous Olympe se coucha
Et, criant Lucine, accoucha
De neuf filles d'une ventrée.

Doch sind dies nur einzelne, krasse Verirrungen. Allerdings entsprechen denselben häufige Geschmack-

losigkeiten des Styls, wenn Ronsard die Riesen serpent-pieds, die Dichter mâche-lauriers nennt, sich, mit italienischem Metapherschwulst, von seiner Schönen „mit Feuernägeln unter die Decke ihres Eises geheftet“ sieht und in ihren Lippen die Vorthüren des Kusses erblickt — allein in Bezug auf den Inhalt der Dichtung selbst ist die Reform der Plejade doch eingreifender und haltbarer als hinsichtlich der Sprache und des Ausdrucks. Neben der bald richtig, bald falsch verstandenen Nachahmung der Alten und der Italiener geht dort das gerechte Verlangen der Gallogriechen auf erhabenere Stoffe, höheren Schwung, strengere Form, gegenüber der seitherigen, zwar anmuthigen, allein niedrigen Haltung der gallischen Muse. Also Sonnette, Oden, Hymnen, ein Epos im klassischen Styl nach dem Muster Homers und Virgils, neue und kühne Metaphern, weithergeholte Gleichnisse, erhabene Gedanken und stolze Wendungen, das war das, was die neue Schule bringen wollte, das meint Ronsard, wenn er ausruft:

Grossi-toi, ma Muse françoise,
Et enfante un vers résonnant,
Qui brûle d'une telle noise
Qu'un fleuve débordé tonnant!

Als Resultat dieser Bestrebungen liegt bei unserem Dichter Treffliches und Verwerfliches, wahrhafter Schwung und hohler Bombast, die anschaulichsten Gleichnisse und die wahnsinnigsten Methaphern, rhythmische Anmuth und rauhes Versgepolter, beständig und nahe nebeneinander. Und zwar ist ihm das Falsche nicht grade eigen, sondern setzt sich seinem wahrhaft poetischen Talent nur in Folge seines antiken Nachahmungstriebes bei, und wo dieser manchmal, wir möchten sagen instinktiv, zurücktritt, wie namentlich in vielen kleinen und Gelegenheitsgedichten, da wird der strenge Reformator zum anmuthigsten Dichter gallischer Art. Am Wenigsten findet das Letztere in seinen Produkten großen Styls, wie in den Oden, Hymnen, Sonetten und seiner Epopöe Statt. Sehr verderblich sind namentlich für seine Lyrik die italienischen Muster, und er, der seinen Vorgängern hohles Wortgeklingel vorwirft, verfällt dort in die bodenlosesten Vergleichungen, in die abentheuerlichsten Metaphern, in die stereotypsten Beschreibungen der bevorzugten Schönen. Dort nennt er sich selbst „Schwefel und Salpeter," während sie, die „Reizende mit dem unvermeidlichen Lockenhaar, einer Stirn eben wie ein stiller See, einem dämmerungsfarbigen Teint und langen, glatten Fingern, Nichts ist als Eis", so daß man es ihm nicht ver-

übeln kann, wenn er den „bildlichen Tod, den ihm Amor, die Flinte aller Wuth, anthut, durch den wirklichen Tod selbst tödten“ will. Letzteres unterbleibt jedoch, und der Dichter gewinnt Raum, anderswo durch ebenso erhabene als liebliche Verse der Nachwelt eine verdiente Bewunderung abzunöthigen, wie wir alsbald, nachdem wir einen Blick auf sein langstieliges, klassisches Epos geworfen haben, erkennen werden.

Dieses Gedicht ist auf vierundzwanzig Gesänge angelegt, allein nicht über deren vier hinausgekommen. Doch auch so ist es schon lang genug, denn es zählt fünf- bis sechstausend Verse. Als zugleich antiken und nationalen Stoff gräbt sich Ronsard die romantische Fabel von einem Sohne Hektors, Frankus aus, welcher aus dem Ruin Troja's entkommt und, wie der Virgil'sche Aeneas den Staat Latium, das Reich der Gallier stiften wird. Am Schluß des vierten Buchs ist der Held nicht weiter als bis auf die Insel Kreta gelangt, wo das Gedicht, inmitten einer Prophezeihung über die einstigen Schicksale der Franken, abbricht. Die strengste Nachahmung der klassischen Muster, namentlich der Iliade und der Aeneide verleiht diesem Werk einen traurigen Charakter der Holheit und Unselbstständigkeit, wie ihn Demogeot in Betreff der Oden Ronsards sehr

schön durch die Vergleichung mit den Waffenausstellungen der Museen bezeichnet, welche dem Auge die „vollständige Rüstung eines alten Helden, Helm, Harnisch, Schienen, Schild, Alles biete — nur nicht den Krieger, der sich damit bekleiden solle." So fehlt der Franciade kein Pünktchen des hergebrachten, epischen Apparats. Vergleichungen, Dialoge, Episoden, Erzählungen, Träume, Prophezeihungen, Einwirkung mythologischer Gottheiten, Alles ist vorhanden, nur nicht der poetische Hauch und das realistische Interesse, welche das todte Wort beleben sollten. Als Versmaß hat der Dichter sonderbarer Weise den, im Französischen für längere Darstellungen ernsten Inhalts wenig geeigneten, fünffüßigen Jambus gewählt, obwohl er dem hier passenderen Alexandriner durchaus nicht abgeneigt war und denselben sonst häufig genug anwendet.

Aber den Verfasser der Franciade erkennt man dann nicht wieder, wenn er sich in leichteren Gattungen ergeht. Dort stellen ihn Anmuth, Lieblichkeit und Naivetät nicht selten dicht neben Marot. Hören wir z. B. nur die originelle und pikante Paraphrase des anakreontischen Liedchens von Amor und der Biene, welches wir in deutscher Bearbeitung wiedergeben:

Der kleine Amor brach einmal
Ein Blumensträußchen sich im Thal,
Wo nahebei der Bienen Schaar
Bei ihrer Arbeit emsig war,
Und aus 'ner Blume, die er brach,
Ein Bienchen in die Hand ihm stach.
Als er sich so verwundet sah,
Zu weinen laut begann er da,
Zur Mutter thät er eilig fliehn,
Und hält die böse Hand ihr hin:
O liebe Mutter, sieh die Hand,
Mit ihrer schlimmen Wunde Brand!
Frau Venus hob ihn lächelnd auf,
Nahm ihm die Hand und blies darauf
Und sprach: Sag' an, Du schlimmer Knab',
Wer Dir 'ne solche Wunde gab!
Hat Eine meiner Grazien Dich
Verletzt durch einen Nadelstich — ?
Nein! Eins der Schlänglein hat's gethan,
Die, wenn der Frühling kommt heran,
Mit ihren schnellen Flügelein
Hinflattern durch der Blumen Reihn.
Ich weiß schon, sprach Frau Venus hier.
Hör' nun! Da so ein kleines Thier
So wehthut, wenn sein Stachel nur
Die Hand berührt mit leiser Spur,
Wie viele Schmerzen, kleiner Mann,
Machst Du in jenen Herzen dann,

In die so ganz erbarmungslos
Dein Bogen schlimme Pfeile schoß?

Allein auch rührend und sentimental kann der König der französischen Dichter werden, wenn er seine offizielle Stellung vergißt, um, vor dem Anblick von Jugend und Schönheit, an die Vergänglichkeit alles irdischen Glanzes zu denken.

Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame!
Las! le temps, non: mais nous nous en allons,

ruft er dann aus und weiß vortrefflich zum Genuß des Augenblicks einzuladen, ehe es zu spät sein wird:

Je serai sous la terre et fantosme sans os,
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos,
Vous serez au fouyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et votre fier dèdain,
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,
Cueillez dès aujourdhui les roses de la vie.

Auch einen feinen und zarten Natursinn enthüllt er an manchen Stellen, namentlich in einer Elegie, in welcher er den Ruin eines alten Waldes durch die Köhler in den wohlklingendsten Tönen beklagt:

Tout deviendra muet. Echo sera vans voix.
Tu deviendras campagne, et, au lieu de tes bois,

Dont l'ombrage incertain lentement se remue,
Tu sentiras le soc, le coutre, la charrue,
Tu perdras ton silence et satyres et pans,
Plus le cerf en ton sein ne cachera ses fans.
Adieu, vieille forêt, le jouet du zephyre,
Où j'accordais jadis les langues de ma lyre,
Où j'entendis d'abord les flêches résonner
D'Apollon qui me vint tout le coeur étonner.
Adieu, vieilles forêts! adieu, têtes sacrées,
De tableaux et de fleurs en tout temps entourées!

Endlich trifft man bei Ronsard öfter auch Schwung ohne Schwulst, Kraft ohne Uebertreibung, Erhabenheit ohne burleske Beimischung. So findet er in einer Hymne an die Ewigkeit folgende treffliche Zeilen:

O grande éternité!
Tu maintiens l'univers en tranquille unité
De chaînons enlacés les siècles tu rattaches,
Et couvé sous ton sein tout le monde tu caches,
Lui donnant vie et force,

und dem noch jungen König Karl IX., welcher, wie der nächste fürstliche Träger dieses Namens in Frankreich, neben seiner Eigenschaft als schlechter Potentat, in ästhetischen Dingen ein Mann von Geist und Geschmack war, ruft er zu:

Sire, ce n'est pas tout que d'être roi de France,
Il faut que la vertu couronne votre enfance,
Un roi sans la vertu porte le sceptre en vain,
Qui ne lui sert sinon de fardeau dans la main.

Gegen das Ende seines Lebens kam Ronsard von dem Uebermaß seiner erotischen Tendenzen zurück, Angesichts der maßlosen Uebertreibungen, zu welchen er seine Genossen und Schüler auf den, von ihm vorgezeichneten Bahnen gerissen sah. „Respektirt die französische Sprache," sagte er zu ihnen, „schlagt Eure Mutter nicht! Ich empfehle Euch testamentarisch die alten französischen Worte, welche man durch Ausdrücke, die dem Lateinischen entliehen sind, ersetzen will." Ein schöner Ausspruch, welcher beweist, daß der Reformator nach bestem Wissen und Gewissen gehandelt hatte und sich, obwohl von dem Beifall einer halben Welt unterstützt, vor dem Zugeständniß seines Irrthums nicht scheute.

Freilich war eine solche Einsicht kaum zu umgehn, denn die weniger begabten Genossen und Schüler suchten ihren Mangel an Talent durch Uebertreibung der Manier des Meisters, durch Eisenfressereien und Rodomontaden aller Art, zu ersetzen. Schweigen wir von Duperron, welchem Ronsard vorwirft:

D'enfler ampoulément sa bouche pindarique,

und dem gaskognischen Hauptmann Marc, welcher diesen Namen in Mars verkehrt und sich rühmt, „in einem Schild, unter dem Donner der Kanonen, gewiegt worden zu sein," um in einem weiteren Mitglied des Siebengestirns, Anton de Baïf, 1532—1589, den gelehrten Pedantismus ohne jegliche poetische Begabung repräsentirt zu sehen. Ein guter Philologe, allein schlechter Dichter, gräcisirte und latinisirte er die französische Sprache noch weit unbarmherziger als Ronsard und Dubellay, oktroyirte ihr im Adjektiv die lateinischen, an's Ende angehängten Steigerungsformen und ahmte, wie es noch Niemand vor ihm gethan hatte, in einer reinen Accentsprache die ungereimten metrischen Bildungen der antiken Quantitätssprachen bis in die schwierigsten Odenkompositionen hinein, genau nach. Dem feinfühligen Dubellay gingen diese Neuerungen denn doch zu weit, und so verspottete er Baïfs übertriebenen Eifer, in dessen eigner, grotesker Sprache, durch ein witziges Sonnett:

Bravime esprit. sur tous excellentime,
Qui méprisant de vanimes abois
As devancé d'une hautime voix
Des savantieurs la troupe bruyantime,
De tes doux vers le style coulantime,

Tant éstimé par les doctieurs françois,
Justimement ordonne que tu sois
Par ton savoir à tous révérentime.
Qui, mieux que toi, gentillime poète
(Heur que chacun grandimement souhaite!)
Façonne un vers doucimement naïf!
Ah! nul, de toi hardieurement en France
N'a pourchassé l'indoctime ignorance,
Docte, Doctieur et Doctime Baïf!

Vers baïfin wurde nach diesem Dichter ein, auf das Muster des epischen Hexameters der Alten skandirter, französischer Vers genannt, welchen er anzuwenden pflegte. Seine lyrische Sammlung Amours, Jeux, Passetemps et Poèmes, welche zwischen 1572 und 1574 erschien, enthält ein Schmähsonnett auf den, in der Bartholomäusnacht ermordeten Admiral Coligny. Daß übrigens dieses Ereigniß in der Beleuchtung der augenblicklichen Zeitverhältnisse von den rechtlich Denkenden der katholischen Parthei noch nicht mit mißbilligenden Augen angesehen wurde, beweist unter Anderem die wahrscheinliche Thatsache, daß der junge Tasso, als er kurze Zeit darauf nach Paris kam, sich mit dem Vorgang ganz einverstanden erklärte. Die Plejade aber war, wie schon angedeutet, streng katholisch, Dubellay schleuderte, bei seiner Rückkehr von Rom, einige satirische Gedichte

gegen Genf, und Ronsard will „mit einer eisernen Feder" gegen die zu Felde ziehn, welche die neue Lehre, ihren

Christ empistolé, tout noirci de fumée,

mit dem Schwerte in der Hand verkündigen.

Die ferneren Mitglieder des Siebengestirns sind Amadis Jamyn, 1538—1585, Ponthus de Thiard, 1521—1605, und Remi Belleau, 1528—1577, der erste Uebersetzer des Anakreon, einst hochberühmte und vielgefeierte, allein bald vergessene Namen, endlich der Reformator der Bühne, Jodelle.

Ehe wir jedoch zu diesem Letzeren übergehen, erwähnen wir noch die bedeutendsten Schüler Ronsards. Nur die Bedeutendsten, denn die von ihm angeregten, mittelmäßigen und schlechten Hofdichter sind Legion, und Einer unter ihnen durfte mit Recht, in einem Epos über den Verlust des Paradieses, unter den schlimmsten Folgen des Sündenfalls den Ueberfluß an schlechten Versen unter den Nachkommen Adams, aufführen. Ronsards sublime und schwülstige Richtung bildet sich in Dubartas und d'Aubigné, die weiche und italienische in Desportes und Bertaut weiter.

Die beiden Ersteren sind Hugenotten und Kriegs-

männer, protestantische Feinde des katholischen, christliche Feinde des heidnischen Ronsard, und dennoch seiner Autorität als Dichterkönig unterthan und sie anerkennend. Dubartas, 1544—1590, ein großsprechender Gaskogner, tritt, in freier Nachahmung eines byzantinischen Dichters, mit einer zugleich hochtrabenden und minutiösen Beschreibung der Schöpfung auf in dem Lehrgedichte: la Semaine, 1579. Ronsards ärgster Metaphernschwulst, Baïfs abentheuerlichste Sprachreformen finden sich dort wieder, wo das Virgil'sche

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

folgendermaßen nachgeahmt wird:

Le champ plat bat, abat, détrappe, grappe, attrappe
Le vent, qui va devant.

Diese poetische Woche erlebte binnen zehn Jahren dreißig Auflagen, wurde in fast alle Sprachen übersetzt, von Tasso und Milton studirt, und mit Rücksicht auf das literarische Ansehen des Verfassers verwandte Heinrich IV. denselben mehrfach als Gesandten.

Agrippa d'Aubigné, 1550—1630, ist ein scharfer, rücksichtsloser, oft übereifriger, allein im Allgemeinen tüchtiger Satiriker, welchen die Reform

des Siebengestirns nur in Bezug auf äußere Form, Styl und Sprache beeinflußt hat. Seinem Inhalte, wie seiner Lebensgeschichte nach ist er, als Protestant wie als unbeugsamer Kriegsmann, der vollste Gegensatz zu seinen höfischen und katholischen Collegen im Dienste der Musen. Als achtjähriger Knabe muß er seinem Vater, beim Anblick von Hugenottengebeinen am Galgen, ein Rachegelöbniß leisten, verbringt sein Leben im Kampf für seinen Glauben und erbost sich endlich selbst gegen Heinrich IV., als Dieser findet, „daß Paris wohl eine Messe werth ist". Denn er hat es sich vorgesetzt

Cet épineux fardeau qu'on nomme vérité.

beharrlich bis ans Ende zu tragen.

Schwächlich und matt erscheinen, im Leben wie in der Dichtung, neben diesen beiden Genossen des ersten Bourbonen, die zwei genannten eleganten Hofpoeten, Bertaut, Bischof von Saez, 1532—1611, mit seinen geistlichen Oden und gereimten Trauerreden, und der gleichfalls geistliche Desportes, 1546—1606, welcher seine glatten Verse nur zum Lob der Großen und der Damen vorbringt, welche ihn am Hofe verhätschelten.

Die wichtigste und dauerndste Reform vollbrachte die Plejade im Drama, derjenigen Dichtgattung,

welche im Allgemeinen, und insbesondere bei den Franzosen, zumeist des Zügels einer gewissen geregelten Kunstform bedarf. Die Gallogriechen führten diesen Zügel auf der französischen Bühne ein, und zwar nicht durch spekulative Festsetzung ästhetischer Theorien, sondern auf dem Wege, den damals die Kunstphilosophie noch nie verlassen hatte und erst viel später verlassen sollte, auf dem Wege der empirischen Betrachtung und Nachahmung dessen, was vorher, namentlich bei den Alten im Drama vorhanden war. Die Moralitäten, Misterien, Mirakel, Festspiele und Farcen christlichromantischen Ursprungs, mit welchen sich das mittelalterliche Europa begnügt hatte, und die Leistungen ihrer privilegirten Darsteller in Frankreich, der Handwerksgenossen der Passionsbrüderschaft, der Schreiber des Juristencollegs der Bazoche und der jugendlichen Dilettantenassociation der Enfants sans souci, konnten den klassischen Ansprüchen der Gallogriechen nicht genügen. Auch hier mußten sie Raum schaffen für eine volltönende, latinisirte und gräcisirte Sprache, für den erhabenen Schritt des antiken Kothurns. Dazu war ihnen die Zeit nichts weniger als ungünstig. Die Freiheit, mit welcher das ernste wie burleske Drama des Mittelalters mit der Geistlichkeit umsprang, war Dieser ein ewiger Dorn im Auge. Die kirchliche

Reformation haßte alle Darstellungen heiliger Gegenstände in profaner Weise, also neun Zehntel jener Schauspiele, als das reine Werk des Teufels. Die sich immer mehr verfeinernde Gesellschaft, sowie die gelehrten Kreise hatten den Geschmack an jener rohen Kunst schon lange verloren und begannen, das antike Drama durch Lecture im Original oder durch Uebersetzungen klassischer Stücke aus dem Griechischen, Lateinischen und Italienischen, kennen zu lernen. Alle Welt wollte also etwas zugleich Neues und Unschädliches, und das wußte die neue Schule zu geben. So trat denn die erste französische Tragödie nach klassischem Muster ziemlich plötzlich und ohne großen Anlauf, allein mit noch schnellerem und siegreicherem Erfolg als die sonstige Reformdichtung der Brigade, vor das Publikum. Und zwar ging diese Neuerung, welche das Schicksal und die Gestaltung nicht allein der französischen, sondern zum Theil auch der spanischen und italienischen, deutschen und englischen Bühne auf Jahrhunderte hinaus entscheiden und festsetzen sollte, nicht von emsigen Studien und langen Nachtwachen aus. Vielmehr geschieht sie durch einen leichtfertigen, oberflächlich gebildeten, jeder geregelten Thätigkeit abholden, allein hochtalentvollen, leicht und schnell producirenden jungen Menschen, welchen die Zeitgenossen dicht an die Seite des Dichterkönigs rücken

indem sie ihn Ronsards Dämon nennen und ihm zutrauen, daß ihm die Ausführung von Nichts, was er sich vorgesetzt habe, unmöglich sei.

Etienne Jodelle, Herr von Limodin, ist zu Paris, erst im Jahre 1532 geboren, also acht Jahre jünger als die beiden anderen Führer der Schule, Dubellay und Ronsard. Ein frühreifer, leicht-beweglicher Geist, tritt er schon mit sechszehn Jahren, wie später Alfred de Musset mit achtzehn unter die Romantiker, mit lyrischen Produktionen in die Reihen der Gallogriechen. Als Zwanzigjähriger thut er dann, 1552, also vier Jahre nach Dubellay's Manifest, in wenigen Arbeitsstunden, jene wichtige literarhistorische That, die Dichtung der Cleopatre captive. Freilich steht der Brigade weder eine Bühne, noch eine Truppe zur Verfügung, allein sie weiß sich zu helfen. Der Hof des Hôtel de Rheims und für die zweite Vorstellung der des Kollegs von Boncourt wird zum Schauplatz improvisirt, an den Eingängen wie in den Fenstern drängt sich ein zahlreiches, vornehmes und gelehrtes Publikum, die Gallogriechen haben sich in die Rollen getheilt, Ronsard, Remi Belleau treten auf, und der jugendliche Jodelle selbst übernimmt die Darstellung der gefangenen und sterbenden Königin. Der Hof wohnt Einer dieser Vorstellungen bei und ist entzückt, Hein-

rich II. schenkt dem Dichter seine Gunst und fünfhundert Thaler, und die Herrschaft des klassischen Styls in der französischen Tragödie ist entschieden.

Nach ihrem Sieg aber entflieht die junge Bande zu einer ländlichen, zwanglosen Feier desselben nach Arceuil. Dort wird ein blumenbekränzter, zottiger, alter Bock, als Repräsentant des traditionellen Familienheiligen der attischen Tragödie, umhergeführt, vielleicht auch geopfert, keinenfalls aber verspeist, und dithyrambische Gesänge halb barbarischer, halb griechischer Art erschallen bei diesem wunderlichen Gelage, dessen Vorgänge nicht verfehlten, von verschiedenen Seiten als ein heidnischer Gottesdienst denuncirt zu werden.

Ronsard sagt, daß Sophokles und Menander von Jodelle hätten lernen können, wären sie nach ihm erschienen. Keinenfalls hat Jodelle die ihm gebotene Gelegenheit benutzt, von Jenen zu lernen, sonst würde er, bei seinem eminenten Talent, seine Sache wohl besser gemacht haben, als er sie machte. Denn weniger die innere Tüchtigkeit seines Werkes, als die günstige Kombination der Verhältnisse begründete den großen Erfolg desselben. Seine Tragödie ist fast handlungslos. Die Hauptperson tritt im ersten und letzten Akt gar nicht auf, Antonius kommt nur als Schatten vor und füllt den

ersten Akt mit Erzählung und Beklagung der seitherigen und Weissagung der kommenden Kalamitäten aus. Die Reden der Handelnden sind gewöhnlich sehr lang und schleppend, ein aus alexandrinischen Frauen bestehender Chor wirkt mit, mischt sich aber selten in den Dialog, sondern philosophirt zumeist nur in langen, recht christlich gehaltenen Reflexionen über die Unsicherheit alles Irdischen. Der Styl ist eine Mischung Ronsardscher Uebertreibungen und kalter italienischer Schönrednerei, das Versmaß endlich schwankt, je nach den Akten, zwischen dem Alexandriner und dem, für die französische Sprache wenig dramatischen, zweizeilig gereimten, fünffüßigen Jambus. Dennoch hat die Kleopatra im Einzelnen manche poëtische Stellen, gute Wendungen und eine kräftige Ausdrucksweise. Der Dialog wird mitunter recht lebhaft und bewegt, einmal sogar bis zu dem Grade, daß die Heldin einem Sklaven einen Schlag oder gar einen Fußtritt versetzt.

Sei übrigens der ästhetische Werth dieses Stücks welcher er wolle — es ist und bleibt ein literarhistorischer Wendepunkt und Markstein, denn die klassische Tendenz des ernsten Drama der Franzosen ist damit in der Literatur wie vor dem Publikum entschieden. Die Passionsbrüderschaft, seit 1548 durch Parlamentsbeschluß in dem Theater des Hôtel de

Bourgogne etablirt und seitdem Comédiens de l'hôtel de Bourgogne genannt, adoptirte alsbald die neue Richtung, und eine Fluth von Nachahmungen folgte derselben, aus welchen wir nur die wichtigsten, die Medea des La Peruse, 1530—1556, und den Tod des Cäsar von Grévin, 1540—1570, sowie eine Didon se sacrifiant von Jodelle selbst, hervorheben.

Kommen wir auf die Lebensgeschichte des Dichters zurück, so sehen wir ihn auch als tüchtigen Lyriker thätig, allein mit einer solchen Vernachlässigung seiner Productionen, daß bei Weitem der größte Theil derselben verloren gegangen ist. Endlich versuchte er sich in der nationalsten Dichtgattung der Franzosen, in der Komödie, wo exotische Tendenzen nie recht aufkommen wollten. Auch hatte er den richtigen Takt, dieselben bei Seite zu lassen und dem traditionellen gallischen Styl zu folgen. Doch wurde er dort weder bedeutend, noch epochemachend, und sein Abbé Eugène ou le Rencontre, 1552, ist nur ein lascives, satirisches und zum Theil ganz burleskes Intriguenstück, welches sich nicht über das vor und neben ihm Vorhandene erhebt.

Obwohl in seiner Blüthezeit nicht minder gefeiert als Ronsard, nahm Jodelle doch ein weniger glückliches Ende. Theils sein unverbesserlicher Leicht-

sinn, theils eine gewisse geniale Verachtung der erlaubten und üblichen kleinen Vortheilswege, theils endlich die raschen, ihn überholenden Fortschritte der dramatischen Kunst lenkten die Gunst des Hofes und des Publikums von ihm ab. Erst gedemüthigt, dann vergessen und verlassen, und wie aus seinen eignen poetischen Aeußerungen zu ersehen, nur an bitteren Erfahrungen, namentlich des Undanks, reich, starb er im Elend, erst dreiundvierzig Jahre alt, 1573, also zehn Jahre, ehe der Mittelpunkt der Plejade und mit ihm das ganze Gestirn verbleichen sollte.

Malherbe und Regnier.

Heinrich III. 1574—1589.
Heinrich IV. 1589—1610.

Enfin Malherbe vint et le premier en France
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée,
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osait plus enjamber.
Tout réconnut ses lois, et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.

Diese Worte Boileau's in seiner Poetik charakterisiren hinlänglich die Thätigkeit und den literarischen Werth des Mannes, von welchem wir jetzt zu reden haben. Malherbe, als frühster, ange-

sehenster Kritiker der Franzosen der Vorläufer Boileau's, hat nur formelle Verdienste als Reiniger der Sprache, Verfeinerer des Ausdrucks und Korrektor der Versifikation. Obwohl er auf den Inhalt der Dichtung weder durch Lehre noch durch Beispiel einen bemerkenswerthen Einfluß übte, so ist er doch der anerkannte Ausgangspunkt der nahebevorstehenden, klassischen Glanzperiode — ein Beweis mehr, wie sehr es in derselben auf die Form, wie wenig es auf das Wesen ankommen wird.

Verkenne man darum das Verdienst des Mannes nicht! „Er kam und mußte kommen," sagt Guizot, „nach Ronsard wie Numa nach Romulus, Racine nach Corneille." Die willkürlichen und abentheuerlichen Neuerungen des Siebengestirns hatten die Sprache mit fremdartigen, ihr widerstrebenden Elementen, den poetischen Styl mit Absurditäten überladen. Um dem Naturgemäßeren den Weg zu bahnen, handelte es sich darum, die Gedankenklarheit, die plane und elegante Ausdrucksweise des französischen Geistes in ihre alten Rechte wiedereinzusetzen, zugleich aber auch, nach dem Grundsatz: abusus non tollit usum, die von Jenen eingeführte Erhabenheit in den Gattungen, den Stoffen und dem Styl der Dichtung fortbestehen zu lassen. Um dies Ziel zu erreichen — und er erreichte wenigstens

dessen formelle Seite — scheute Malherbe weder Zeitaufwand noch Mühe, wie er denn, streng gegen Andere und strenger gegen sich selbst, über Verfertigung und Zurechtfeilung einer Strophe mitunter ein ganzes Ries Papier verarbeitet haben soll. Doch kann ihm seine, immerhin nur formelle Thätigkeit und Tüchtigkeit den hohen Rang nicht geben, welchen ihm die französischen Literatoren zuzusprechen pflegen. Wollen wir uns nach seiner Analogie in unserer Literaturgeschichte umsehen, so können wir dieselbe nicht in dem Sprachreiniger und Versifikationsregler Opitz, sondern nur in Gottsched finden.

Von vornehmer Abkunft ist François de Malherbe 1555 zu Caen geboren. Seine Jugend scheint sehr bewegt gewesen zu sein. Er studirte zuerst Jurisprudenz zu Hause und in Deutschland, dann aber mischte er sich, wegen der protestantischen Sympathien seines Vaters dessen Herd verlassend, als eifriger Katholik in die Religionskriege und scheint dabei eine feindliche Begegnung mit Sully gehabt zu haben, welche ihm der nachmalige Minister Heinrichs IV. nicht vergessen hätte. Dennoch sehen wir ihn nach Heinrichs Uebertritt zur katholischen Religion, unter Aeußerung des ächtfranzösischen Grundsatzes, „die Religion eines ehrlichen Mannes sei die seines Fürsten," an dessen Hofe erscheinen und eine

Kammerherrnstelle annehmen, deren Besoldung ihm, auch nach des Königs Ermordung, von Maria von Medicis bis an sein eignes Ende, 1628, ausgezahlt wurde.

Ein mürrischer allein ehrlicher und freimüthiger und die bittersten Wahrheiten ohne Scheu äußernder Pedant, hielt Malherbe seinen formell kritischen Beruf über Alles hoch, war der rücksichtslose Schrecken aller nachlässigen Dichter und soll noch auf seinem Todtenbette den Beichtvater, mit welchem er konversirte, wegen eines Sprachfehlers zurechtgewiesen haben. Daß er sterbend die Sakramente erst verschmäht, sie dann aber auf die Bemerkung eines Anwesenden, „nachdem er wie Andere gelebt, möge er auch so sterben," angenommen habe, ist eine unverbürgte Anekdote. Jedenfalls paßt sie wenig zu dem autoritätsfreundlichen Wesen des Mannes, welcher an den Papst nicht minder eifrig als an die horazische Poetik geglaubt haben dürfte. Seine kritische Thätigkeit übte er gewöhnlich in einem kleinen Kreise von Freunden, Schülern und Anhängern, welche sich unter sehr bescheidenen äußeren Formen, in festgesetzten Zusammenkünften, bei ihm zu treffen pflegten, ohne zu ahnen, welche glänzende Justitution in diesen Vereinigungen ihren Ausgangspunkt nehmen sollte.

Malherbe ist kein fruchtbarer Dichter. Er war

schon bei Jahren, als er zu dichten begann, und man hat berechnet, daß er von da an, während der fünfundzwanzig Jahre seiner hauptsächlichen Thätigkeit, jährlich im Durchschnitt nicht mehr als dreiunddreißig Verse verfaßte. Der mäßige Band, welchen er so zu Wege brachte, zerfällt in vier Bücher, wovon die beiden Ersten vor dem Tode Heinrichs IV. abgefaßt sind. Sie enthalten Sonnette und Oden, welche sich zumeist an den König richten, und Gelegenheitsgedichte. Das dritte Buch reicht bis 1628 und ist zumeist der Königin Maria gewidmet, das Vierte enthält Stücke ohne Datum. Außerdem liegen noch acht Oden vor unter dem Titel der Blumenstrauß des Seneca, welche Gedanken aus dem Seneca umschreiben.

Abgesehen von ihrer korrekten Form sind diese Gedichte höchst unbedeutend, nüchtern in der Empfindung und arm an Gedanken. Wenn also La Harpe dem Reformator nachrühmt, er sei das „erste Muster des edlen Styls und der Schöpfer der lyrischen Dichtung," so äußert er damit einen unverantwortlichen Unsinn. Um aus dem Erhabenen nicht ins Lächerliche zu fallen, muß ein edler Styl sich an einen edlen Inhalt anschließen. Allein was besingt Malherbe zumeist in seinen Oden und Sonnetten? Unbedeutende, gelegentliche Anlässe aus dem Hofleben, die Mätressen

und sogar das Podagra des Königs! Und wo er einmal auf bessere Stoffe kommt, den Schlachtenruhm Heinrichs preist, seinen Tod beklagt, oder galant wird gegen die Vicomtesse d'Auchy, welche er unter dem Namen Kalista feiert, da ist er bis zur Unerträglichkeit steif und frostig und geräth selbst in die äußersten Fehler des von ihm so sehr gerügten, mit leeren Worten prunkenden, italienischen Metaphernstyls. So haben ihn, nach Heinrichs Tode, „der Zorn und der Mord des Himmels, ohne ihm das Leben zu nehmen, getödtet," und an einer anderen Stelle läßt er „Frankreich bis an's Ende der Welt Lorbeerwälder pflanzen."

Italienischer Schwulst wie dieser entschlüpfte ihm jedoch nur selten, denn, wie schon bemerkt, prüfte er seine Produktionen oft, genau und gewissenhaft, ehe er sie hergab. Stieß ihm dann eine Phrase oder Wendung im Zeitgeschmack auf, so tadelte er sich selbst mit den Worten: „Ici je ronsardisais."

So fielen Ronsards Ruf und Schule nicht, wie man hätte erwarten können, durch eine natürliche Reaktion des nationalen Geistes und gallischen Styls gegen ihre exotischen Tendenzen, sondern durch eine Zurückführung ihrer hyperklassischen Neuerungen auf ein, wenn nicht zweckmäßiges, so doch mögliches

Maß. Diese Rückführung betrachtete Malherbe als seine Lebensaufgabe, er hat dieselbe redlich und eifrig erfüllt und, wie sein jüngerer Zeitgenosse, der schönrednerische Briefschreiber Balzac von ihm sagte: „dégasconné la cour.“ Aus der Sprache stieß er unerbittlich die willkürlich abgeleiteten wie die französirten Worte griechischen, lateinischen und italienischen Ursprungs, und die Zusammensetzungen der gallogriechischen Schule aus. Im Ausdruck suchte er die gedankenlose, voll- aber holtönende Metapher zu verbannen. Endlich gewann durch ihn, nach vielem unsicherem Umhertappen, die Versifikation eine feste, geregelte und alsbald allzusteife Kunstgestaltung. Wohlthätig wirkte er in letzterer Hinsicht durch die ausnahmslose Verbannung des Hiatus, durch die Werthbestimmung des stummen e als metrische Silbe in allen Fällen, wo es nicht durch einen nachfolgenden Vokal verschlungen wird, und durch die definitive Festsetzung der, allerdings schon vor ihm vorhandenen, allein noch nicht zwingenden Regel von der ständigen Abwechselung der weiblichen mit den männlichen Reimen. Der Werth der beiden weiteren Hauptpunkte seiner metrischen Reform, der Festsetzung der doppelten Cäsur im Alexandriner und der Verbannung des enjambement, d. h. des Uebergehens einer Periode aus einem Distichon in das nächstfolgende, ist

bestritten. An diese beiden Schranken hatte sich das Siebengestirn nie gekehrt und damit, namentlich durch das enjambement, seinen Dichtungen eine gewisse originelle, rauhe Kraft, allein auch viele Härten gegeben. Mit Malherbe verschwindet die Nichtachtung der zweiten Cäsur durchaus und das enjambement fast ganz, bis Beides, erst durch André Chénier und dann durch die romantische Schule, wieder zu Ehren und Anwendung kam, und man sich überzeugte, daß die Versifikation durch eine größere, nicht übertriebene Freiheit an Kraft, Anmuth und Abwechselung wesentlich gewinne.

Daß der gelehrte Purist zu weit ging und oft lästig wurde, erkannten schon seine Zeitgenossen, bei aller Bewunderung für ihn, an, indem sie ihn den Wort- und Silbentyrann nannten. Der schon erwähnte Balzac verspottet ihn, allerdings erst nach seinem Tode, in treffender Weise. „Er setzte," schreibt er, „die größten Unterschiede zwischen pas und point fest und behandelte die Angelegenheit des Gérondifs und der Participien wie die zweier benachbarter und auf ihre Grenzen eifersüchtiger Völker. — Der Tod überraschte ihn über der Abrundung einer Periode, und das Stufenjahr pflegte ihn bei der Berathung über die männliche oder weibliche Natur der Worte erreur und doute zu betreffen."

Am schärfsten aber hat ihn der heitere, gallische Satiriker Regnier, welchen wir sogleich betrachten werden, mitgenommen. Anfänglich mit dem Kritiker nah befreundet, entzweite er sich mit demselben über Eine seiner herben und rücksichtslosen Aeußerungen, welche Regniers Onkel, den schon genannten Dichter Desportes, betraf, und wußte von da an manche Gelegenheit zu Hieben auf den gelehrten Pedanten zu finden. Ueber dessen stellenweise Trivialität ruft er aus:

Comment! il nous faut doncq', pour faire une oeuvre grande,
Qui de la calomnie et du temps se défende,
Qui trouve quelque place entre les bons autheurs,
Parler comme à Saint Jean parlent les crocheteurs!

Denn Malherbe's und seiner Jünger Wissen erstreckt sich nach der Ansicht des Satirikers nicht weiter:

Qu' à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un qui ne heurte une diphtongue,
Espier des vers si la rime est brève ou longue,
Ou bien si la voyelle à l'autre s'unissant
Ne rend point à l'oreille un vers trop lauguissant,
Et laissent sur le verd le noble de l'ouvrage!

Der letzte Vers könnte nicht treffender sein. „Le noble de l'ouvrage“ kommt bei Malherbe erst in zweiter und dritter Reihe. So besteht seine literarhistorische Bedeutung nur in dem Wendepunkt, welcher das Uebergewicht des fremden, namentlich des antiken, über das nationale und volksthümliche Element entscheidet. Von dort aus erhält die äußere Form der Poesie, namentlich die Versifikation, jenen ernsten, getragenen, harmonischen, allein auch oft monotonen Klang, welcher sehr geeignet ist, einen prosaischen Inhalt oder den Mangel jeden Inhaltes zu verdecken. Die fatale Trennung der höfischen und Kunstdichtung von dem Volksgeiste ist damit auf lange Zeit hinaus vollbracht, und ein widerlicher Formkultus wird fortan die Bestrebungen aller, namentlich der mittelmäßigeren Dichter, charakterisiren. Man wird ohne Scheu einzelne bemerkenswerthe Stellen der Alten, paraphrasirt, als Schmuck in die eignen Werke eintragen. Es wird überhaupt leicht sein, für einen Dichter zu gelten, da die bloße Korrektheit des Verses dazu macht. Von den Nachfolgern Malherbe's an bis zu den Nachahmern Lamartine's herab wird „einige geistige Gewandtheit, etwas Anmuth in der Einbildungskraft, ein einigermaßen erhöhtes Gefühl für die Harmonien der Natur“ Ansprüche auf jene Eigenschaft erheben und im Grunde

wird das Meiste doch Nichts sein als hohle Phrase, leerer Formenkram, halbgelehrter Pedantismus, welcher „vierundzwanzig Stunden lang darüber nachsinnt, was für Wendungen an die Stelle von ce serait zu setzen seien, um den Gleichklang dieser beiden Worte zu vermeiden."

Zum Trost für die verzweifelnde Langeweile, welche mit diesen klassischen Bestrebungen in der Lyrik einzieht, bricht durch ihren Bann der gallische Styl oft durch mit frischen, kräftigen, originellen, humoristischen und nationalen Produktionen — zunächst in Malherbe's Zeitgenossen, dem trefflichen Regnier. Man hat ihn mit Unrecht den Vater der französischen und insbesondere der klassisch französischen Satire genannt. Denn die französische Satire existirte schon lange vor ihm auf gallischem Boden in vielen tüchtigen Erscheinungen, von den alten Fabliaux, Anekdoten und Farcen an bis auf Marot, Rabelais und die Ménippée, dieses furchtbare Pamphlet gegen die Ligue, herunter. Klassisch aber ist Regnier nicht mehr als es Marot war. Wie dieser kennt er zwar die guten, antiken und italienischen Muster, ihr Geist wie ihre Formvollendung regen ihn vortheilhaft an, er ahmt sie selbst hie und da nach und

Règle sa médisance à la façon antique,

wie er sagt. Allein sein Inhalt bleibt durchaus originell und national, die Anschauungen, von welchen er ausgeht, die Sitten, die er beschreibt, die Thorheiten, die er lächerlich macht, gehören nur seiner Zeit und seinem Volke an, seine eigene leichtfertige Natur, sein Styl, seine Versifikation sind durchaus gallisch.

Mathurin Regnier ist 1570 zu Chartres geboren, aus bürgerlichem Stande hervorgegangen und in cynischer Naturwüchsigkeit aufgezogen in der Nähe eines Vaters, welcher die Tafel und das Spiel über Alles liebte. Sein Oheim, der Dichter Desportes, Einer von Denen, welche über ihre poetische Begeisterung die Sorge für sich und die Ihrigen nicht vergessen und, wie Regnier von einem Andern sagt,

Méditant un sonnet, médite un evêché,

weiß ihn alsbald in den geistlichen Stand zu schieben und vortheilhaft zu versorgen. Zugleich giebt er dem leichten und gewandten Talent seines Neffen, welches die gesammte Produktion der Gallogriechen und des nachfolgenden Verskünstlers zwar nicht vor den Augen der Zeitgenossen, wohl aber vor der Nachwelt in Schatten stellen sollte, die Anregung zu poetischer

Thätigkeit. Zwar räth dem Dichter, wie Dieser uns selbst in der anmuthigsten Weise berichtet, sein Vater hiervon ab mit den Worten:

La muse est inutile, et si ton oncle a sceu
S'avancer par cet art, tu t'y verras deceu,
Un mesme astre toujours n'éclaire en cette terre:
Mars tout ardent de feu, nous menasse de guerre,
Tout le monde frémit, et ces grands mouvements
Couvent en leur fureur de piteux changements.
Penses tu que le luth et la lyre des poëtes
S'accordent d'harmonie avecques les trompettes,
Les fifres, les tambours, le canon et le fer,
Concert extravagant des musiques d'enfer?

Doch diese Bedenken können ihn nicht abhalten. Ein innerer Trieb macht sich in ihm geltend, betrifft und begeistert ihn selbst im Schlaf und nicht allein im „betrübten Winter, sondern gerade in den schönsten Tagen der neuen Jahreszeit, wenn Zephyr Flora in seine Netze faßt, und die Vögel in der Luft und die Fische im Meer

Se plaignent doucement du mal qui vient d'aimer,

bemächtigt sich seiner die Wuth des Gottes Apollo."

So läßt unser Kanonikus an der Notredamekirche seiner Vaterstadt den geistlichen Beruf Beruf sein, um seine Zeit abwechselnd dem Dienst der Musen und praktischer Anwendung der epicuräischen Philosophie zu widmen. Er streicht seine Pfründen ein, um sie, lebend und genießend, zu verzehren, besucht zweimal, mit hochgestellten Gönnern, welche ihn für seine Verse reichlich belohnen, Rom, und stirbt, verzehrt durch Genuß und „seit dem dreißigsten Jahre ein Greis", schon im vierzigsten Lebensjahre an Erschöpfung, 1613 zu Rouen.

Regniers nicht sehr umfangreiche Werke setzen sich zusammen aus sechszehn Satiren, drei poetischen Briefen, von welchen der Erste das Lob Heinrichs IV. zum Gegenstande hat, fünf, meist dem Ovid nachgeahmten Elegien ganz erotischen und zum Theil sehr lasciven Inhalts, und einer Reihe von Oden, Stanzen, Epigrammen, frommen und Gelegenheitsgedichten.

„Ein Mensch", sagt La Bruyère, „der als Christ und als Franzose geboren ist, fühlt sich in der Satire beschränkt. Die großen Gegenstände sind ihm verboten, er macht sich manchmal daran, und kehrt dann zu kleinen Dingen um, welche er durch die Reinheit seines Genius und seines Styls erhebt."

So inhaltlos diese Tirade gegenüber der Schonungslosigkeit ist, mit welcher sich die meisten französischen Satiriker immer weitmehr als Franzosen, denn als katholische Christen zeigten, so hat sie doch eine gewisse Wahrheit in Bezug auf Regnier. Nur läßt er sich die großen Stoffe weniger verbieten, als daß er ihnen von selbst abgeneigt ist. Sein naives, leichtes, heiteres Talent tritt, wie das der Marot und Lafontaine, nicht gern aus seiner Sphäre. Er scherzt und höhnt, wo und wie es ihm gerade gefällt und bequem ist, und darum am Wenigsten da, wo der strafende Donnerton der Satire am Lautesten erschallen sollte, in der Nähe des Thrones und des Altares. Davus sum, non Oedipus! Regnier ist nicht Persius, nicht Juvenal, nicht einmal Horaz. Geschweige, daß er die Welt belehre und bessere, will er sich nicht einmal über sie ärgern, er will nur, zu Zwecken seiner eigenen Heiterkeit, über die kleinen Leute, den Stutzer, die Betschwester lachen, im Uebrigen aber die menschliche Gesellschaft und das Leben nehmen wie sie sind, und sie gehn lassen, wie es Gott gefällt, im Sinne der Philosophie, die er in seiner Grabschrift ausspricht:

J'ai vécu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement

A la bonne loi naturelle,
Et si m'étonne fort pourquoi
La mort osa songer à moi,
Qui ne songeai jamais en elle.

Statt zu zürnen und zu toben, weiß er nur zu gut, daß wir allzumal Sünder sind:

Estant homme, on ne peut
Ni vivre comme on doit, ni vivre comme on veut,

und so fühlt er sich denn zur Züchtigung der Fehlenden umsoweniger berufen, als dieselbe ja doch nicht ausbleibt, da

Il n'est rien, qui punisse
Un homme vicieux comme son propre vice.

In diesem Sinne mochte der „Montaigne der französischen Dichtung", wie ihn Sainte Beuve nennt, bei seinen Zeitgenossen le bon Regnier heißen, wohl als der erste und einzige Satiriker, welchem dies Eigenschaftswort beigelegt wird. Er selbst findet das auch wunderlich genug:

ce surnom de bon me va-t-on reprochant
D'autant que je n'ai pas l'esprit d'être méchant,

allein hier thut er sich selbst Unrecht, denn er hat nicht zu wenig Esprit, sondern nur zu wenig Galle,

um méchant zu sein. Mit welcher Bonhommie schildert er uns den ärmlichen, ihm auf der Straße begegnenden Mann mit schmutzigem Kragen und aufgeplatzten Schuhen, welcher entweder ein Dichter ist oder Einer werden will, und die renommistischen Kriegsleute im Federbusch, welche in ihrem täglichen Gespräch hundertmal eine Armee aufbieten, Schlachten schlagen, alle Welt umbringen, Leben und Sterben für Einerlei verrechnen und tapfer sind wie der heilige Georg, obwohl

Dieu sçait cependant, s'ils mentent par la gorge.

Dann kommt der Arzt, welcher, am Ende der Berathung ein schönes Stück Geld empfangend,

dit, serrant la main: Mais il n'en fallait point,

und der junge Stutzer, der, „im Louvre eintretend, sich unter die Garden mischt, hierhin und dorthin grüßt, am Schnurrbart dreht, und den Kopf schüttelt," endlich der langweilige, geschwätzige Höfling, von welchem sich der Dichter abwendet mit den Worten:

Laissons le discourir,
Dire cent et cent fois: Il en faudrait mourir,
Sa barbe pinçoter, cageoller la science,
Relever ses cheveux, dire: En ma conscience,

Faire la belle main, mordre un bout de ses gants,
Se carrer sur un pied, faire arser son épée
Et s'adoucir les yeux ainsi qu'une poupée!

Doch kann Regnier auch von der schneidendsten Schärfe sein, wenn er will, und namentlich, wenn er gereizt ist, wie dies schon aus seinem Angriff auf Malherbe ersichtlich wurde. Dahin gehört auch die gelungenste und geschätzteste seiner Satiren, die auf die ehemalige Buhldirne und nunmehrige heuchlerische Betschwester und Kupplerin Macette gerichtet ist. Sie, die ihr Verhalten nach der goldenen Regel,

Qu'un pêché, que l'on cache, est moitié pardonné,

leitet, wird von dem Dichter mit den treffendsten Zügen und ohne Scheu vor den naheliegenden Unschicklichkeiten gebrandmarkt:

Cette vieille chouette, à pas lents et posés,
La parole modeste et les yeux composés,
Entra par revérence et resserrant la bouche
Timide en son aspect semblait Sainte Nitouche. — —
Loin du monde elle fait son demeure et son giste,
Son oeil tout pénitent ne pleure qu'eau beniste,
Enfin c'est un exemple en ce siècle tortu
D'amour, de charité, d'honneur et de vertu,

Pour béate partout le peuple la renomme,
Et la gazette mesme a déjà dit à Rome,
La voyant aimer Dieu et la chair maistriser,
Qu'on n'attend que sa mort pour la canoniser.

Unter den Dichtern der Renaissance ist Regnier der Erste, welchem das Studium der Alten nur genutzt, nicht geschadet hat, der Einzige, welcher Dubellay's Vorschrift, Jene in sich aufzunehmen und nur wohlverdaut wieder herzugeben, in ihrem vollen, heilsamen Sinne zur Anwendung gebracht hat. So führt denn auch der strengklassische Boileau den gallischen Satiriker mit der ehrendsten Anerkennung als den würdigen Nachbildner antiker Muster seiner Dichtgattung auf:

De ces maîtres savants disciple: ingénieux,
Regnier seul parmi nous formé sur leurs modèles
Dans son vieux style encore a des grâces nouvelles.

Allerdings setzt Boileau einen Vorwurf bei, gegen das oft indecente Wesen des Satirikers mit den Worten:

Heureux, si ses discours, craints du chaste lecteur,
Ne se sentaient des lieux, où fréquentait l'auteur,
Et si, du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques,

und es ist dieser Vorwurf seither oft und nicht mit Unrecht wiederholt worden. Doch findet sich allzu viele Prüderie hier schlecht am Platze, da sich, wie wir schon bei Rabelais sahn, eine tüchtige Satire mit viel Delikatesse nicht verträgt, und man besser den Satiriker nimmt wie er ist, statt daß er die Welt nähme, wie sie nicht ist.

Die Akademie und das Hotel Rambouillet.

Ludwig XIII. 1610—1643.

Nach Malherbe's Tod setzten seine Schüler und Anhänger die literarischen und kritischen Zusammenkünfte fort, in welchen sie sich bis dahin mit Jenem vereinigt hatten. Seine Lieblingsjünger Racan, 1589—1670, und Maynard, 1582—1656, bildeten den Mittelpunkt derselben. So nahe der Erstere auch seinem Lehrer stand, mit welchem er sich Vater und Sohn nannte, so kümmerte er sich doch im Ganzen nicht viel um dessen enge Vorschriften und ist ein mehr anmuthiger und namentlich natürlicher, als in der Form sehr korrekter Pastoraldichter. Von seinen Zeitgenossen weit überschätzt und dann von Boileau, in einem der seltenen Mißgriffe dieses taktvollen Geistes, sogar an die Seite Homers ge-

rückt, wurde er von Malherbe selbst richtiger dahin beurtheilt, „Racan könne, mit Maynard zusammengenommen, einen tüchtigen Dichter ausmachen, Ersterer habe die Kraft, Letzterer das Formtalent dazu.“ In diesem Formtalent und in seinen Bemühungen um Sprachreinigung liegt denn auch das wesentliche Verdienst Maynards. Zwar wurde er zu Zeiten hochgeschätzt und darf sich in einem Sonnett selbst „Einen der Schwäne Frankreichs“ nennen, allein er scheint auch bittere Erfahrungen gemacht zu haben und äußert späterhin, in „seinen brutalen Zeiten sei der Pegasus ein Pferd, welches die großen Männer nur in's Spital trage, und der einzige Preis der göttlichen Verskunst, ein Kranz nämlich, wiege keinen Korkstopfen auf.“

Wir erinnerten an diese Zusammenkünfte und ihre Theilhaber darum, weil aus denselben die große, vielgerühmte und vielgescholtene Institution der französischen Akademie hervorging, jenes „für die Hannibals der Literatur so fatale Kapua,“ wie sie Dessalès Régis sehr bezeichnend nennt. Der Kardinal Richelieu, dieses universelle Talent, welches, mit seinen Erfolgen als Staatsmann, Feldherr und Kirchenfürst nicht zufrieden, auch noch nach dem Ruhme des Mäcen, ja sogar nach dem Lorbeer des Dichters selbst verlangte, Richelieu machte jener

literarischen Gesellschaft den Vorschlag, sich als offizielle, richtende Behörde über den poetischen Geschmack und namentlich über die Sprachrichtigkeit zu konstituiren. Dieser Vorschlag wurde anfänglich mit delikater Bescheidenheit abgelehnt, dann aber doch angenommen und ausgeführt. So wurde die Akademie zu dem Zwecke, „gewisse Regeln für die französische Sprache festzustellen und dieselbe zur Behandlung aller Künste und Wissenschaften fähig zu machen," 1635 durch Patent des Kardinals gebildet und 1637 durch das Parlament bestätigt. Das Recht der freien Erwählung ihrer Mitglieder erhielt sie erst 1642.

„Die Einführung der Akademie," sagt Nisard, „ist die Einführung der Regel und der Herrschaft in die Literatur zu derselben Zeit, da im Staate die Ordnung und die Verwaltung eingeführt wurde." Ob mit dieser „Regel und Herrschaft" der Dichtung nicht mehr geschadet als genützt wurde, wagen wir, die verschiedenen Gründe des Für und Wider nur andeutend, nicht zu entscheiden. Auf der Einen Seite erscheint in jener Gesellschaft ein organisirtes Koteriewesen, welches eine ständige, gegen alles Neue und Hervorragende mit Uebermacht gerichtete Opposition der engverbündeten Mittelmäßigkeit übt, eine widerwärtige Uniformirung aller, nicht ganz originellen

und selbstständigen Talente veranlaßt und die despotische Herrschaft eines rein formellen und konventionellen, auf keinerlei allgemein haltbare, ästhetische Prinzipien begründeten, im Laufe der Zeit immer mehr verknöcherten und verzopften Kunststyls festsetzt. Auf der anderen Seite gewinnt die Dichterschaft durch die offizielle Anerkennung ihres Berufs und ihrer Thätigkeit eine selbstständige, achtunggebietende Stellung im Staat und in der Gesellschaft, von welcher sie vorher weit entfernt war. Der Schriftsteller tritt aus dem Haushalt und seinem Platz in der Küche — ja in der Küche der Großen und auch nur der Reichen, in den Thronsaal des Königs und bis an dessen Tafel. Ein freies und abhängiges, nicht nur auf den Erwerb des Tages, nicht nur auf den Beifall der Menge, nicht nur auf die Gunst des jeweiligen Beschützers spekulirendes Wirken wird ihm, wenigstens mitunter, möglich — endlich, und dies hat sich grade in unseren Tagen wieder gezeigt, erhält in der Akademie die öffentliche Meinung ein hochgeachtetes und unumstößliches Organ, welches unangreifbar über die jeweilige, wenn auch noch so intolerante höchste Staatsgewalt abzuurtheilen wagen darf. Daß sich diese Zusammenstellung von Vortheilen und Nachtheilen nur auf den Einfluß der Akademie auf die Dichtung, nicht

aber auf ihre sprachwissenschaftliche Thätigkeit beziehn soll, ist selbstredend. Die Letztere war nur heilsam und förderlich, wie dies, unter anderen Resultaten, der 1694 vollendete Dictionnaire de l'Académie française an sich schon hinreichend beweisen würde.

Mag man übrigens über die Akademie urtheilen, wie man will, Einen Vorwurf, welchen vor Kurzem Arsène Houssaye in dem Schriftchen: le 41 me fauteuil de l'Académie von Neuem ausgesprochen hat, wird man nicht von ihr nehmen können. Sie hat es nie vermocht, alle wirklichen literarischen Größen Frankreichs, jederzeit und unbeirrt durch den Modegeschmack des Tages, das Getriebe der Partheien und das Geschrei der Menge, durch Aufnahme in ihre geschlossene Vierzigzahl, anzuerkennen. Der genannte Schriftsteller hat eine ganze Reihe von Genien ersten Rangs aufgezählt, welche den Beleg zu jener engherzigen Exklusivität liefern, und mit Erstaunen erfuhr die Welt, daß Deskartes, Paskal, Molière, Regnard, Prevôst, Jean Jacques Rousseau, Lesage, Beaumarchais, Lammenais, Béranger, Balzac und andere Namen von ähnlicher Berechtigung die Reihen jener Gesellschaft nicht geschmückt haben, während grade die Bedeutendsten ihrer Mitglieder erst spät und nach

mannigfachen Schwierigkeiten und Zurückweisungen, Corneille erst mit einundvierzig, Lafontaine mit dreiundsechzig, Boileau mit achtundvierzig, Voltaire mit dreiundfünfzig Jahren, dort aufgenommen wurden.

In den Tagen ihres Entstehens war die Akademie nicht die einzige Gesellschaft, welche sich eine fortgesetzte Sprachreinigung und eine Regelung des poetischen Geschmacks zur Aufgabe setzte. Ein Kreis souveräner Blaustrümpfe, durch sich selbst les Précieuses, auch les Chères, genannt, umgeben von einer Reihe zum Theil begabter meist aber mittelmäßiger Schöngeister, hatte sich schon vorher in den Räumen eines vornehmen Hauses, des Hotel Rambouillet, gebildet, und setzte, durch neuzutretende Mitglieder beständig rekrutirt, seine Zusammenkünfte bis unter die Regierung Ludwigs XIV. bis zu dem fatalen Moment fort, wo Molière in seinen Précieuses ridicules, 1659, durch das Mittel der Lächerlichkeit, den letzten Spuren ihres ästhetisirenden Treibens ein Ende machte. Centralpunkte im Hotel Rambouillet selbst waren nach einander Mutter, Tochter und Enkelin des Hauses; als Erste der Generation die geistreiche Italienerin Julie Savelli, Gemalin des Marquis Pisani, Jean de Vivonne, als Zweite Katharina von

Vivonne, Marquise von Rambouillet, unter einem Anagramm ihres Namens als Arthenice gefeiert, und endlich die Vertreterin der glänzendsten Epoche des Kreises, Julie d'Angennes, welche der Marquis von Montausier erst nach zehnjähriger sentimentaler Umfreinung die Seine nennen durfte. Allein außer dieser hauptsächlichen Vereinigung bildeten sich bald, durch Nachahmung, mehrere und endlich viele andere gleicher Tendenz und ähnlichen Styls, wie die um die Romandichterin Madeleine de Scudéry concentrirte, und nicht allein Paris sondern auch die Provinzen erfüllten sich mit preciösen Gesellschaften, welche, je weiter sie von ihrem Vorbild entfernt standen, um so lächerlicher und inhaltloser wurden.

Nach den übereinstimmenden Berichten der Zeitgenossen sowie nach dem Inhalt der betreffenden Literaturprodukte, muß es ein wunderliches Treiben gewesen sein, welches jene Blaustrümpfe und ihre Anhänger verführten. Um zuerst von ihren Verdiensten um die Literatur zu reden, so setzten sie in ihren Unterhaltungen wie in dem kritischen Maßstab, den sie anlegten, die Bemühungen Malherbe's um Eleganz und Korrektheit des sprachlichen Ausdrucks eifrig und oft bis zur Uebertreibung fort und bildeten, dem rauhen und wenig schicklichen Ton ge-

genüber, welchen Heinrich IV. und seine Kampfgenossen aus ihren Kriegen mit an den Hof und in die beste Gesellschaft gebracht hatten, eine Art von exklusivem und oppositionellem Faubourg St. Germain, welches unter sich nur eine bessere und namentlich feinere Umgangssprache duldete. Doch ist diese Feinheit immerhin nur sehr relativ zu nehmen. Bei den Zusammenkünften nämlich pflegten die Damen des Hauses, allerdings in sehr decentem Aufputz, in ihrem Schlafgemach im Bette zu liegen, während sich ihre Besucher und Besucherinnen um dasselbe her und namentlich in dem Raum zwischen Bett und Wand, welcher ruelle genannt wurde, gruppirte. Die bevorzugtesten Herren in der Gesellschaft waren der Alkovist und der Einführer. Der Erstere führte eine Art Präsidium über die Unterhaltung in dem Alkoven, in welchem man sich befand, machte die nöthigen Anregungen und Vorschläge und hatte vor allen Dingen die zärtlichste Sorgfalt für die im Bette befindliche Dame an den Tag zu legen, während der Zweite die Vermittlung der Außenwelt mit dem Cirkel besorgte und namentlich Fremde, oder Solche, welche ständigen Zutritt zu erlangen wünschten und dessen würdig befunden wurden, einführte.

Was man in dieser Gesellschaft treibt? Gedichte, Romane, Dramen werden vorgelesen, kritisirt und

wo möglich auch erlebt. Eine zarte Sentimentalität, eine überschwengliche Gefühlsseligkeit belebt Worte und Thaten. Alle Welt ist in einander verliebt, wagt aber kaum es zu sagen, denn die betreffenden Erklärungen dürfen nur sehr allmälig, nur sehr in der Blume gemacht werden, und am Feinsten ist es, eine platonische Neigung — denn nur eine solche kann vorkommen — in das Gewand uneigennütziger, hingebender Freundschaft zu kleiden. Neben diesen Unnatürlichkeiten bildet sich für die Konversationssprache, zum Theil unter den Einflüssen der grade aufkommenden Stylverzwängungen des Marinismus in Italien, des Gongorismus in Spanien und des Euphuismus in England, ein ganzes System metaphernreicher, holer Schönrednerei aus, welches die abentheuerlichsten Neuerungen der Gallogriechen weit hinter sich läßt. Die Leute, welche le fin des choses, le grand fin, le fin du fin weg haben, dürfen nicht wie andere Menschen reden, sie müssen namentlich in poetischen Umschreibungen grade der gewöhnlichsten Dinge stark sein, und so ist für sie eine Nachtmütze „der unschuldige Mitwisser der Lüge," der Rosenkranz eine „geistliche Kette," das Wasser ein „himmlischer Spiegel," und wenn für die übrige Welt der einfache Tag anbricht, so ist für eine Preciöse „der Himmel mit Licht schwanger."

In diesem Ton werden, auf möglichst ernste und pathetische Weise, Nichtigkeiten jeder Art behandelt und spitzfindige Disputationen über Liebesfragen und Herzensschwierigkeiten geführt. Dabei ist es wesentlich, daß jede Preciöse einen oder auch mehrere Liebhaber hat, welche jedoch in's Unendliche hineinschmachten müssen, ohne je auf eine Erhörung hoffen zu dürfen, besonders wenn die Flamme verheirathet ist und sich, wie versichert wird, bei ihrem Gemahl für jene Entbehrungen reichlich erholt.

Die zumeist dort gepflegte Dichtgattung, welche sich vorzüglich eignete, die einzelnen Persönlichkeiten der preciösen Kreise unter historischen Verkleidungen in sich aufzunehmen, war der sogenannte politisch galante Roman, ein endloses, absurdes, ungeheuerliches Erzeugniß verzwickter Phantasie, in welchem die aktuelle Modewelt von Paris, ihre Denk-, Rede- und Handlungsweise in längstvergangene, große historische Umgebungen, wie nach den ältesten Zeiten der Republik Rom, oder nach den Entstehungstagen der persischen Monarchie, versetzt wurde. Nachdem der Schäferroman d'Urfée's, 1567—1625, Asträa und sein europäischer Erfolg schon vorübergegangen war, kam jene, ihm verwandte, allein in ihrer Art doch neue Gattung auf durch Gomberville's, 1600—1647, Polixandre, 1637, und setzte sich

alsbald in einer zahlreichen Reihe von Nachahmungen fort. Unter den Verfassern der erfolgreichsten und bekanntesten dieser Nachahmungen erscheinen besonders zwei Persönlichkeiten, welche auch unter den Preciösen eine große Rolle spielten, Herr von Calprenède, 1610—1663, und Madeleine de Scudéry, 1607—1701. Der Erstere, ein renommistischer Gascogner, welchen Boileau vortrefflich mit den Worten gezeichnet hat:

Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon,
Calprenède et Juba parlent du même ton,

hat außer seinen vielbändigen Romanen Kassandra, Kleopatra und Pharamond, auch eine Reihe von mittelmäßigen Tragödien verfaßt. Es wird von ihm berichtet, daß, als der Kardinal einen Vers in Einer derselben matt (lâche) gefunden, Calprenède, am Schnurrbart drehend und mit dem Degen klirrend, ausgerufen habe: „Cadédis! il n'y a rien de lâche dans la maison de Calprenède!“ Das häßliche, sehr tugendhafte, wirklich geistreiche und erst in hohem Alter verstorbene Fräulein von Scudéry wurde als der Mittelpunkt eines eignen preciösen Kreises schon genannt. Ihre zehn umfangreichen Romane, von welchen Ibrahim ou le grand Bassa, Artamène ou le grand

Cyrus und Clélie die nennenswerthesten sind, hat Boileau wenig respektvoll als eine „boutique de verbiage“ abgethan.

Wie schon bemerkt, sind die historischen Stoffe und Namen dieser Romane nur Masken für die Kreise, in welchen die Verfasser lebten. Die Seelenneigungen der Preciösen, die überschraubten Metaphern ihrer Redeweise, ihre Gefühlsseligkeiten, ihre unter Freundschaft verkappten Liebeleien finden sich dort wieder. Cyrus, Anakreon, Juba, Brutus, Horatius Cokles, Kleopatra, Kassandra, Lukretia und Clelia treten nur auf, um die raffinirten Sentiments der Alkoven in grotesker Blumensprache zu äußern. Sogar eine geographische Beschreibung des Landes idealer Liebe wird durch die Scudéry gegeben: der Fluß Inclination durchzieht das Pays du Tendre, welches die Dörfer Jolis vers, Epîtres galantes, Complaisance, Petits soins und, als sehr wesentlich, Assiduité, die Städte Tendre sur Estime, Tendre sur Reconnaissance und Tendre sur Inclination, die Flecken Légèreté und Oubli, den See Indifférence und das volkreiche Gebiet Désertion et Perfidie enthält. In solcher Umgebung sehen wir einen Brutus in die keusche Lukretia verliebt, welche ihn zwar vergeblich schmachten läßt, allein doch, nach dem Grundsatze,

daß Nehmen nicht verpflichtet, die Worte seiner Liebe anhört und mit ihm in Worten, Blicken und Billeten kokettirt. Neben ihr erlaubt Clelia ihren Liebhabern nur, sich ihr unter dem Freundschaftstitel zu nähern, und jagt sie unnachsichtlich fort, wenn sie sich in einem unbewachten Augenblick einfallen lassen wollen, von Liebe zu reden.

Während man so das wirkliche Leben in den Romanen umsetzt, will man auf der anderen Seite auch den Roman erleben. Wie sich ein preciöses Fräulein diesen Vorgang ungefähr zu denken pflegt, hat Molière in dem oben genannten Stück trefflich beschrieben. Zwei junge Mädchen in einer Provinzialstadt haben zwei richtige, tüchtige Freier, welchen es an Nichts fehlt, als an jenem Jargon der Alkoven und an den krummen Wegen, auf denen, nach den dortigen Begriffen, eine Liebeswerbung voranschreiten muß. „Das wäre mir schön," ruft Madelon zur Antwort auf einen, nicht salonmäßigen Heirathsantrag, ihrem Vater entgegen, „wenn Cyrus ohne Weiteres die Mandane und Aruns die Clelia heirathete! Die Hochzeit darf immer erst nach den übrigen Abenteuern kommen! Um angenehm zu sein, muß ein Liebhaber die schönen Gefühle vorzutragen wissen, und das Süße, das Zärtliche, das Leidenschaftliche nach allen Regeln der Kunst verfolgen.

Zuerst muß er im Tempel oder beim Spaziergang oder bei einer öffentlichen Ceremonie die Person sehn, in welche er sich verliebt. Oder er wird auch, nach Fügung des Schicksals, durch einen Freund oder Verwandten zu ihr geführt, und geht von dort ganz träumerisch und melancholisch weg. Eine Zeit lang verbirgt er dem geliebten Gegenstand seine Leidenschaft, stattet ihm aber doch mehrere Besuche ab, wobei er nie verfehlt, eine galante Frage, welche den Witz der Versammlung übt, auf's Tapet zu bringen. So kommt der Tag der Erklärung, welche gewöhnlich in der Allee eines Gartens, während sich die Gesellschaft ein wenig entfernt, zu geschehn hat. Von unserer Seite erfolgt darauf ein schneller Zorn, welcher sich durch Erröthen äußert und den Liebhaber für einige Zeit aus unserer Gegenwart verbannt. Endlich gelingt es ihm, uns zu besänftigen, uns an die Sprache seiner Leidenschaft zu gewöhnen und uns jenes Geständniß abzugewinnen, welches für uns so schmerzlich ist. Darauf kommen die Abenteuer, die Nebenbuler, welche sich zwischen eine entstandene Neigung werfen, die Verfolgungen der Väter, Eifersucht auf falsche Apparenceen hin, Klagen, Verzweiflung, Entführung und so weiter. So behandeln sich diese Dinge in der schönen Manier, dies sind die Regeln, über welche sich eine rechte Galanterie nicht

hinaussetzen kann. Aber so ganz ohne Weiteres zu einer ehelichen Verbindung zu kommen, von der Liebe und dem Heirathskontrakt in Einem Athem zu reden, und den Roman gerade am Schwanz anzufassen, das ist ein so krämermäßiger Vorgang wie Nichts mehr auf der Welt."

Die beiden preciösen Damen, welche diese Prätentionen machen, erhalten ihre Züchtigung dadurch, daß die zurückgewiesenen Freier ihre Bedienten, als Leute aus dem Pays du Tendre verkleidet, zu Jenen schicken, sie dort Glück machen lassen und endlich unter Hohngelächter die Intrigue enthüllen, worauf die Spröden froh sind, von den vorher Verschmähten schließlich doch wieder begehrt zu werden.

Neben den schon als habitués der ruelles Genannten und unter der Sündfluth von Papierverderbern, welche sich seit der Beendigung der Religionskriege über den Hof und Paris ergoß, gewahren wir noch einige charakteristische literarische Erscheinungen. Schönrednerische, den Styl nur um seiner selbst willen, in holen Tiraden kultivirende Briefschreiber sind Balzac, 1594—1654, Voiture, 1598—1648, und Ménage, 1613—1692, welche jede Gelegenheit benutzen, einander die unverschämtesten Komplimente in's Gesicht zu sagen, und zu gleichem Ende, mit noch mehreren Andern, eine förm-

liche gegenseitige Lobassekuranz gebildet haben. So leiht eines Tages Voiture dem Balzac die Summe von vierhundert Thalern ab und schickt ihm Quittung darüber. Allein sein eleganter Korrspondent, welcher, nach Voltaire,

> dit avec profusion
> Des riens en rimes redoublées,

sendet die letztere mit dem Bemerken zurück, „daß er seinem Freund für das Vergnügen, Demselben vierhundert Thaler geliehen zu haben, achthundert Thaler schulde.“ Ueber Voiture muß uns Benserade, 1612—1691, einfallen, aus Veranlassung eines Sonnettenkriegs, welchen er mit Jenem hatte. Um den Preis des besten Gedichtes in dieser Gattung ringend, machten Beide ihre Sache leidlich schlecht, jedoch nicht ohne großes Aufsehen zu erregen. Benserade, welcher gelegentlich einer Beschreibung der Sündfluth sagt:

> Dieu lava bien la tête à son image.

nahm sich den Dulder Hiob, Voiture die Urania zum Gegenstand. Der Sieg blieb streitig, und das ästhetische Frankreich spaltete sich auf eine Weile in die Partheien der Uraniens und der Jobelins.

Endlich erscheint dort der Eisenfresser George de Scudéry 1601—1667, der Gouverneur von Notre Dame de la Garde, welcher sich rühmte d'avoir usé plus de mêches en arquebuses qu'en chandelles, seit er, „die Feder von dem Hute genommen, an welchem allein seine Vorfahren sie getragen hatten." Trotz jener geringen Gelehrsamkeit und dieser vornehmen Feder, war er doch so fleißig, daß ihn Boileau preist als den

Bienheureux Scudéry, dont la fertile plume
Peut sans peine en un mois enfanter un volume.

Er setzte in die Romane seiner schon mehrfach genannten Schwester die Schlachtbeschreibungen ein, komponirte ein langes Epos zur Feier des „Siegers der Sieger," Alarich, und war auch als Dramatiker sehr fruchtbar.

Kommen wir auf den letzten Mittelpunkt der Preciösen, auf Julie d'Augennes zurück, um uns von ihr auf den größten Namen ihrer Epoche, auf das erwachende Genie Corneille's, hinüberführen zu lassen. Am 1. Januar 1641 erhielt jene Dame, als kostbares Neujahrsgeschenk, ein Album, welches auf neunundzwanzig feinen Blättern eben so viele Miniaturgemälde von Blumen enthielt, deren Jede von Einem der beliebtesten Verskünstler durch ein

Gedicht begleitet war. Als Besinger der Lilie, der Hyazinthe und der Granate steht dort der damals fünfunddreißigjährige Corneille, dessen Cid schon fünf Jahre vorher erschienen war.

Corneille.

Ludwig XIII. 1610—1643.
Ludwig XIV. 1643—1715.

Es ist ein weiter Schritt von dem Bocksfest der Gallogriechen nach der Aufführung der Kleopatra bis zu Corneille's Cid, und dennoch kann man diesen Schritt machen, ohne Wesentliches zu übersehen. Denn Corneille selbst stellt noch nicht den Höhepunkt des klassisch französischen Drama vor, er bildet nur den Uebergang, die Wendung dahin aus den Nebenrichtungen, welche sich bis dahin in dieser Gattung geltend machten, der Nachahmung der Italiener und der Spanier nämlich. Die nationale Unabhängigkeit des ernsten Drama, welches ohne modernen Dollmetscher direkt mit seinen antiken Vorbildern verkehren will, ist durch ihn begründet, der, ganz von dem spanischen Styl ausgehend

rein klassisch und damit immer schwächer und beschränkter wird. In seiner kraft- und originalität-erfüllten Jugend jene Domäne beherrschend, verläßt er sie, um eine andere zu erobern, allein der Gewinn davon wird ihm nicht, er vermag die Eroberung nicht zu behaupten, und ein Anderer, Jüngerer, Racine wird dort Herr und beutet das Reich für sich aus.

Der Anlauf der Plejade auf directe und genaue Nachahmung der antiken Tragödie war nicht in gleichem Sinne fortgesetzt worden. Das rein gelehrte Interesse, welches die Kleopatra förderte, mußte dem allgemeineren Unterhaltungsbedürfniß weichen, dessen Befriedigung man hauptsächlich von der Bühne erwartete. Auch waren die Dichter selten philologisch genug gebildet, um an jene Quelle gehn zu können. Von dem Beifall der Menge und der Gunst der Großen abhängig, gaben sie, was sie grade unter der Hand hatten, und es war Nichts natürlicher, als daß sich eine Reihe mittelmäßiger Talente handwerksmäßig auf die Bearbeitung oder bloße Uebersetzung der weiter vorgeschrittenen Nachbarvölker, also der Italiener und der Spanier, warf. Aeußerlich begünstigt wurde dieser Einfluß durch den beständigen, bald kriegerischen, bald friedlichen Verkehr mit Jenen und die Erhebung erst italienischer

Fürstinnen, dann einer spanischen Prinzessin auf den französischen Thron. So lassen sich denn, seit dem Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts bis in die Epoche Ludwigs XIV. hinein, in der französischen Bühnengeschichte zwei zahlreiche und oft ineinanderlaufende, eine italienische und eine spanische Schule, unterscheiden, welche mit erstaunlicher Fertigkeit einen großen Theil dessen, was jenseits der Alpen und der Pyrenäen producirt wurde, nach Frankreich hinübertrugen. Die italienische Schule überwiegt im Beginn, die spanische am Ausgang des eben bezeichneten Zeitraums, die Erstere bezieht sich mehr auf die tragische, die Letztere mehr auf die komische und die gemischte Gattung der sogenannten Tragikomödie.

Um die Schwierigkeit wie das Verdienst der Reform Corneille's richtig zu ermessen, muß man erwägen, wie vor ihm, in Folge jener wahllosen Nachahmungen des Fremden, auf der noch kaum gebildeten Bühne richtige Ansichten und Mißgriffe, Affektirtes und Natürliches, Erhabenes und Burleskes, Abhängigkeit und Selbstständigkeit, Regel und Willkür in chaotischer Buntheit durcheinander lagen, und wie die Dichter, in einer elenden Abhängigkeit von dem Applaus des Tages und der Gunst des Großen, von der Hand zum Munde dahinlebten, bis

sich dieses letztere Verhältniß unter Richelieu verbesserte, und endlich durchdachte, fleißig ausgearbeitete und selbstständige Leistungen gehofft werden konnten.

Uebergroße Fruchtbarkeit ist das Kennzeichen fast aller dramatischer Dichter zwischen Jodelle und Corneille, und ihre Zahl ist Legion. Besonders hervorragend war unter den Früheren der eifrige Uebersetzer der Alten sowohl als der Italiener, Garnier, 1545—1601, noch ein halber Zeitgenosse der Plejade, welchem Ronsard nachrühmt, daß er die seither hölzerne französische Bühne in eine von Stein verkehrt habe. Als Zierde der spanischen Schule erscheint der viel jüngere Hardy, 1630 verstorben. Ein angestellter Dramaturg, soll er seine Truppe, während eines Zeitraums von dreißig Jahren angestrengter Thätigkeit, mit nicht weniger als siebenhundert Stücken versehen haben, von welchen jedoch nur vierzig erhalten sind. Nur zwischen ihm und Corneille werden sechsundneunzig Dramatiker namhaft gemacht. Aus dem tragischen und komischen Wust, welchen sie verarbeiteten, erhoben sich zu besonderem Ruhm Stücke wie Mairets, 1604—1686, dem Trissin nachgeahmte Sophonisbe, in welcher die Vertraute der Heldin folgendes Kompliment macht:

Au reste la douleur ne vous a pas éteint
Ni la clarté des yeux ni la beauté du teint,
Vos pleurs vous ont lavée, et vous êtes de celles,
Qu'un air triste et dolent rend encore plus belles. —
Croyez que Masinisse est un vivant rocher,
Si vos perfections ne le peuvent toucher.

Tristan's, 1601—1655, dem Calderon nachgeahmte Mariamne, 1636, also eine mit dem Cid gleichzeitige Erscheinung, erfüllt sich mit einer, an Alabasterfelsen, Rubinen, Ambra und Diamanten überreichen Bilder- und Metaphernsprache, dergemäß man nach dem Dolch greift mit den Worten:

Il faut que cette lame
D'un coup blesse mon coeur et guérisse mon âme,
Meurs du regret de ne pouvoir mourir!

In Pyramus et Thisbé endlich von Théophile Viaud, 1590—1626, preist der Held die anbrechende Nacht mit den Worten:

Ma maîtresse m'attend; afin de me complaire,
L'autre soleil s'en va, quand celui-ci m'éclaire,

und ruft vor dem Riß in der Mauer:

Ici cruels parents malgré vos dures lois
Nous faisons un passage à nos timides voix. — —

Conseillers inhumains, pères sans amitié,
Voyez comme ce marbre est fendu de pitié,
Et qu' à notre douleur le sein de ces murailles
Pour recéler nos feux s'entrouvre les entrailles,

bis Thisbe Allem die Krone aufsetzt durch folgende, auf's Aeußerste beklatschte Apostrophe an den blutigen Dolch des Geliebten:

Ah, voilà le poignard, qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement, il en rougit, le traître!

Dort begegnen wir auch den, uns schon bekannten preciösen Coterien, den Calprenède, Scudéry, Benserade u. A. wieder. Und zwar arbeiteten sie oft mit großem Erfolg, wie denn Scudéry, welcher über Theophile's Stück äußerte, „es sei nur insoweit schlecht, als es zu gut sei, da sich, mit Ausnahme Derer ohne Gedächtniß, Niemand finde, der es nicht auswendig wisse“ — die Genugthuung hatte, bei der ersten Aufführung seines Amour tyrannique die Portiers des Theaters von dem Andrang des Publikums todt gedrückt zu sehn.

Angesichts solcher Werke und solcher Urtheile darf La Harpe in seiner schwülstigen Weise sagen:

„Unedle Ausdrücke in dem Mund einer großen Persönlichkeit sind Lumpen, welche einen König bedecken. Corneille nahm die Lumpen weg, welche

Melpomene unkenntlich machten und bekleidete sie mit einer majestätischen Robe. Er ließ noch einige Flecken darauf, welche nach ihm Racine mit Gold und Diamanten bedeckte."

Doch war der, auf solche Weise zum Leibschneider der tragischen Muse gestempelte Dichter nicht ohne einen würdigen Vorgänger und Rivalen. Der wackere, inmitten seiner spanischen Nachahmungen originelle und selbstständige Rotrou, 1609—1650, ist zwar jünger als Corneille, seine besten Stücke, Saint Genest, 1646, und Venceslas, 1647, erschienen erst nach dem Cid, und erhielten vielleicht aus diesem den besten Theil ihrer Inspiration. Doch war Rotrou schon vor Corneille bekannt und übte auch seinerseits einen wohlthätigen Einfluß auf den ihm nahe Befreundeten, wie dieser schon durch den Namen: „Väterchen," den er ihm öfter giebt, anzudeuten scheint.

Pierre Corneille selbst ist am 6. Juni 1606 zu Rouen geboren, wo sein Vater die Aemter eines Generalanwalts und Forstmeisters zugleich bekleidete. Er erhielt seine Erziehung in dem Jesuitenkolleg seiner Vaterstadt und ging dann, allein mit eben so wenig Neigung als Erfolg, zu dem Studium der Jurisprudenz über, wie es in seiner Familie herkömmlich war. Nach seinem eigenen Ausspruch war

es die Liebe, welche ihn von dort ab und auf literarische Bahnen leitete:

Charmé de deux beaux yeux mon vers charma la cour,
Et ce que j'ai de mieux, je le dois à l'amour.

So verfaßte er denn, nach Einigen schon 1625, also noch nicht zwanzigjährig, nach Anderen erst 1629, die Komödie Mélite, deren Stoff ihm ein kleiner Liebeshandel geliefert hatte. Die Urtheile, welche dieses Stück nach seiner erfolgreichen Aufführung erfuhr, sind charakteristisch für den dramatischen Geschmack der Zeitgenossen. Man fand die, im spanischen Styl abgefaßte und auf einer ebenso willkürlichen als komplizirten Intrigue beruhende Komödie nicht, wie man erwarten sollte, zu reich, sondern zu arm an Handlung. Ferner tadelte man, daß es die Einheit der Zeit, d. h. den Einschluß der Handlung in einem Zeitraum von vierundzwanzig Stunden, die einzige Einheit, welche damals, und auch nicht allgemein, verlangt wurde, nicht einhalte.

Der gesunde Menschenverstand, das Gefühl für wirkliche Zweckmäßigkeit, welche unseren Dichter von vornherein leiteten und ihn zum Reformator der Excentricitäten der zeitgenössischen Bühne machten, ließ ihn von da an die Regel der Zeiteinheit, welche den Willkürlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten des

spanischen Styls mäßigend in den Weg trat, adoptiren. Dagegen empörte er sich gegen den Vorwurf der Dürftigkeit der Handlung dadurch, daß er denselben in seinem nächsten Stück, dem Clitandre, 1632, durch das Uebermaß derselben persifflirte. Wie wenig verbindlich aber damals selbst die Regel von der Zeiteinheit gehalten wurde, geht aus einer Bemerkung in der Vorrede zu dem genannten Stück hervor.

„Wenn ich dieses Stück," sagt der Dichter, „nach der Vorschrift in Einen Tag zusammengefaßt habe, so bereue ich damit nicht, daß dies in Mélite nicht geschehen ist, noch mache ich mich zu deren ferneren Beobachtung verbindlich. Heutzutage beten Einige diese Regel an, Viele verachten sie. Was mich angeht, so habe ich nur zeigen wollen, daß, wenn ich mich davon entferne, dies nicht darum geschieht, weil ich sie nicht kenne."

Derselbe Corneille, welcher dies schrieb, wird später als der Verfasser dreier Abhandlungen über die französische Tragödie erscheinen, worin er, unter strenger Feststellung der drei Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung, die ganze konventionelle Kunstform des ernsten Drama theoretisch eben so unerläßlich hinstellt, als er dieselbe, nachdem er einmal an seinen

Jugendarbeiten vorbei war, auch praktisch wahrte. Uebrigens sei bemerkt, daß er dort, im Wesentlichen einer richtigen Interpretation der Poetik des Aristoteles folgend, als Grenze der Zeiteinheit den Raum von dreißig Stunden und als solche der Ortseinheit den Umfang einer ganzen Stadt zugibt.

Die weiteren, gleichfalls erfolggekrönten Jugendstücke Corneille's sind die Lustspiele la Veuve, 1633, la Gallerie du Palais, la Suivante, 1634, und la Place Royale, 1635. Er gewann die Gunst des Hofes und namentlich des Kardinals, welcher ihn reichlich belohnte und in die Reihe der, unter seiner Anleitung gemeinschaftlich arbeitenden Autoren eintreten ließ. Richelieu machte den Plan und die Eintheilung, vertheilte die fünf Akte unter die Dichter L'Etoile, Colletet, Boisrobert, Rotrou, Corneille, und so entstanden, zur Zufriedenheit des Gönners, der sie gut bezahlte, drei Stücke. Allein Poeten sind ein wenig disciplinirtes Volk. Hie und da glaubte Einer, eine ästhetische Präponderanz über den allmächtigen Minister zu besitzen, und reizte ihn, indem er seine Ansicht geltend zu machen suchte; Corneille selbst aber nahm es sich gar heraus, in einem, ihm übertragenen dritten Akt von der Vorzeichnung abzuweichen. Solche Leute

konnte der Großvater der modernen Bureaukratie nicht brauchen. Der Dichter, welchem, nach des Kardinals Ausdruck, der esprit de suite fehlte, fiel in Ungnade und wurde aus der dramatischen Fabrik entlassen — sehr zu seinem eignen Besten.

Denn jetzt weht ihn, der seither nur auf den Bahnen der Spanier gegangen war, der erste, wenn auch sehr indirekte klassische Hauch an aus der schon genannten Sophonisbe, 1633, von Mairnt, welche, als ein formgerechtes, auf einen vortrefflichen tragischen Stoff gebautes Stück, den gleichzeitigen Trauerspielen ziemlich überlegen war. So greift Corneille nach dem Seneca und bildet demselben, unter Einmischung glücklicher Originalitäten, seine Medea nach, 1635, in einer Tragödie, welche alles vorher Vorhandene beträchtlich überragt und den bedeutendsten Beifall findet.

Noch eine Posse im spanischen Styl, l'Illusion comique, folgt darauf, dann aber erhebt sich unser Dichter plötzlich zu seinem Meisterwerk, dem Cid, 1636, unter freier Bearbeitung eines spanischen, denselben Stoff behandelnden Originals von Castro. Das Stück hatte in Frankreich, augenblicklich wie auf die Dauer, einen beispiellosen Erfolg und gewann alsbald europäische Verbreitung. Denn, so wird berichtet, Corneille hatte schließlich auf seinem

Bureau Uebersetzungen des Cid in alle Sprachen unseres Welttheils, mit Ausnahme des Slavischen und des Türkischen, versammelt.

Die gehässige Aufregung Richelieu's über die Lorbeeren, welche sein entlassener Günstling und dichterischer Rival erntete, ist bekannt. Nicht minder erboste sich darüber der Neid seiner dramatischen Kollegen, sowie eines Theils der Akademie, und so bildete sich schnell eine mächtige Intrigue zu dem Zwecke, den jungen Ruhm zunichte zu machen — allein vergeblich, weil, wie Boileau sagt, die einstimmige öffentliche Meinung der gelehrten Gesellschaft und dem Minister trotzte:

En vain contre le Cid un ministère se ligue,
Tout Paris pour Chimène eut les yeux de Rodrigue,
L'académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Der sonst Allmächtige erfuhr seine gänzliche Ohnmacht in Sachen des literarischen Geschmacks. Zwar trat er energisch genug auf und ergriff in seiner eigenen Schöpfung, der Akademie, das zur Vernichtung des Dichters am Meisten geeignete Werkzeug. Der schon mehrfach genannte Besinger Alarichs mußte den Angriff eröffnen. Und zwar ging der hochgeborene Gouverneur von Notre Dame de la

Garde als Mann des Degens sowohl wie der Feder voran. In einem Privatbrief von ihm erhielt Corneille eine Herausforderung. Allein nicht gesonnen, aus einer ästhetischen Frage einen Raufhandel zu machen, antwortete er eben so fein als richtig, um den Vorzug des Cid vor dem Amant libéral, einer schlechten Komödie seines Gegners, zu beweisen, komme es nicht auf die Frage an, um wieviel dieser tapferer oder adeliger sei als er. Gefährlicher war die, an die Akademie gerichtete Schrift Scudéry's, welche eine Kritik des Cid enthält und zur offiziellen Prüfung des Stücks auffordert. Der Eisenfresser beginnt seine Diatribe folgendermaßen: „Es gibt gewisse Stücke, welche gewissen Thieren in der Natur gleichen, welche von ferne Sterne zu sein scheinen und in der Nähe nur Würmer sind," und entwickelt dann nach Kräften die sechs Punkte, daß das Sujet Nichts tauge, daß die dramatischen Regeln verletzt, daß die Durchführung inkonsequent, daß viele schlechte Verse darin enthalten, daß das Beste daran Plagiat sei, und daß nach dem Allem, das Stück den Erfolg, den es gefunden, nicht verdiene. Man wußte die unerläßliche, jedoch wahrscheinlich nur mündliche Zustimmung Corneille's zur Prüfung seiner Arbeit durch die Akademie zu erwirken, und dann wurde ein Dichter von dem Range

Scudéry's, Chapelain, 1594—1674, mit der Redaktion des akademischen Gutachtens betraut.

Dieser nachmalige Prügelknabe Boileau's, von welchem der Kritiker äußert, daß er in seinem langen Epos auf die Jungfrau von Orléans „malgré Minerve gereimt habe," übrigens ein tüchtiger Linguist und Grammatiker, war, nachdem er eine Vorrede zu Marino's Adonis geschrieben hatte, die unbestrittene, höchste kritische Autorität für seine Zeitgenossen. Durch sein Organ zog sich die Akademie kläglich aus der Affaire, indem sie, in doppelter Feigheit gegen den gefürchteten Kardinal auf der Einen, und den überwiegenden Genius des zu Beurtheilenden auf der anderen Seite, ihre Ansicht auf alle möglichen Schrauben stellte. Der Sinn ihres Berichtes ist etwa der, das Stück sei überall sehr gut, wo es nicht ganz schlecht sei, es habe, neben großen Vorzügen aller Art, alle möglichen Grundfehler, endlich würde man es gerne loben, wenn man es wage, und es noch lieber verdammen, wenn es irgend anginge. Die wahrhaft wunden Punkte aber, die inkonsequente Behandlung des tragischen Motivs nämlich und die etwas haarsträubende Thatsache, daß sich Chimene wenige Stunden nach dem Tode ihres Vaters, zur Ehe mit Dem entschließt, der denselben im Duell getödtet hat, diese wunden Punkte werden

zwar berührt, allein durchaus nicht in genügender Ausführung. Auch bewirkte die ganze Intrigue Nichts als eine gesteigerte Theilnahme des Publikums an dem Dichter und seinem Werk und eine neue Anregung des Letzteren zu weiterem Schaffen. Uebrigens war die Feindschaft Richelieu's gegen Corneille nicht so erbittert, wie man es sich gewöhnlich vorstellt. Vielmehr gewinnt sie, bei näherer Betrachtung, den Anstrich des Unwillens eines Familienoberhauptes gegen einen Angehörigen, der sich gegen die patriarchalische Autorität empört hat und dafür zurecht gewiesen, allein nicht verstoßen wird. Denn Richelieu zeigte, trotz seiner Niederlage, in dieser Angelegenheit Nichts von seinem unversöhnlichen Sinn. Er ließ dem Dichter nach wie vor seine Pension auszahlen, und sah es ruhig mit an, daß derselbe seiner eigenen Nichte, der Herzogin von Aiguillon, den nunmehr in den Druck übergegangenen Cid dedicirte mit einer Ansprache, welche laut von dem Erfolg des Stücks und dem Wohlgefallen der Herzogin daran redet. Späterhin erscheint Corneille wieder, wie früher, vor dem Minister, liest diesem seine neuen Arbeiten vor und findet aufrichtigen Beifall. Endlich da er heirathen will, und die Sache von Seiten des Vaters der Zukünftigen Schwierigkeiten findet, nimmt sich Richelieu der Angelegenheit

mit väterlicher Protektormiene an, läßt den Widerstrebenden aus der Normandie nach Paris holen und bringt par ordre de Mufti, die Hochzeit zu Stande. Betrachtet man das Verhältniß zwischen dem Verfasser des Cid und dem Beherrscher Frankreichs in diesem Lichte, so erscheint Richelieu's sonst räthselhaftes Benehmen eher klar und wird bis zu einem gewissen Grad entschuldigt. Doch nahm Corneille selbst die Sache weniger leicht, als sein Antagonist. Der dichterische Stolz und Unabhängigkeitssinn, welcher ihn schon vor dem Erscheinen des Cid rufen ließ:

Mon travail sans appui monte sur le théatre. — —
Je ne dois qu' à moi seul toute ma renommée.

war in ihm gekränkt, und so mochte sich jener Streit zwar äußerlich beilegen lassen, allein der Stachel blieb zurück. Den Beleg dafür geben die Zeilen, in welchen er, nach dem Tode des Kardinals, seine Empfindungen über diesen merkwürdigen Mann aussprach. Er sagt:

Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Die Feindseligkeiten gegen den Cid wurden dem Dichter zum mächtigen Sporn. Er antwortete auf die Angriffe seiner Neider durch Thaten, und seine besten Stücke: Horace, 1639, Cinna, welcher in Frankreich als sein Meisterwerk betrachtet wird, 1639, Polyeuct, 1640, und la Mort de Pompée, 1641, folgen dem Cid fast auf dem Fuße, um ihn zu stützen, um zu zeigen, daß dieser kein glücklicher Wurf, kein zufälliger Liebling des Publikums war, sondern ein Werk dauernden Werthes, welches seinen Erfolg verdiente und behalten sollte.

Welche sonderbaren Griffe der Zeitgeschmack, besonders bei den Preciösen, nach alledem noch that, zeigt folgende Anekdote. Vor der Aufführung des Polyeukt las Corneille diese Verherrlichung christlichen Märtyrerthums unter der Römerherrschaft, im Hotel Rambouillet vor. Der unumgänglichste Beifall wurde gezollt, dann aber fanden die meisten Anwesenden und namentlich ein Bischof, daß es gegen alles Herkommen sei, in der Dichtung anders als von mehreren und von heidnischen Göttern zu reden. Der christliche Gott war noch nicht zu klassischer Würde avancirt, und so mißfiel, mit einem Wort, in jenem Stück das Christenthum ausnehmend. Corneille selbst begann, in Folge dieser Urtheile zu schwanken und an dem Werthe seines Werkes zu

zweifeln. Er wollte die Tragödie sogar zurückziehn und wurde von diesem Entschluß nur durch das lobende Zureden eines Schauspielers zurückgebracht, welchem man, weil er für einen schlechten Darsteller galt, nicht einmal eine Rolle in dem Stück zugetheilt hatte. Das Publikum bestätigte das Urtheil des preciösen Kreises nicht.

Im Jahre 1642 erscheint Corneille mit dem Menteur, abermals auf ein spanisches Muster fußend, auch als ein, wenigstens theilweiser Reformator des Lustspiels, indem er, den seitherigen Possen, Pastoralen, Intriguen- und Spektakelstücken gegenüber, eine Sitten- und Charakterkomödie gab und zum ersten Mal auf der komischen Bühne „die Sprache der anständigen Leute vernehmen ließ.“

Seit 1647 sah ihn die Akademie in ihrer Mitte, nachdem sie sein Aufnahmsgesuch zweimal, 1644 und 1646, zurückgewiesen hatte, unter dem formell begründeten Vorwand, daß er nicht, wie es statutenmäßig verlangt werde, Paris ständig bewohne.

Den Gipfel seines Ruhmes und Verdienstes hatte er mit der Mitte der Vierziger Jahre des Jahrhunderts erreicht, und von da an geht es mit Beiden abwärts. Seine Reform ist vollbracht. Wenn er selbst auch nicht zurückschreitet, so eilt doch eine jüngere Generation an ihm vorbei und weiter fort auf

der Bahn, die er angedeutet hat, und ein Anderer, Späterer, Racine, pflückt sich Kränze aus dem Lorbeer, den der Vorgänger pflanzte. Zwar folgen jetzt noch, neben schwächeren Stücken, wie Theodore, 1645, Don Sauche d'Aragon, 1650, la Suite du Menteur, Pertharite, 1653, einige seiner berühmtesten Werke, wie Rodogune, 1644, der dem Calderon nachgeahmte Héraclius, 1647, Andromède, 1650, und Nicomède, 1652. Allein sein eigentliche, ganz Neues schaffende Kraft ist doch dahin, er arbeitet meist nur noch über die Schablone, und der sehr getheilte Erfolg der genannten Stücke, namentlich der gänzliche Fall des Pertharite, bewegen ihn zu dem Entschluß, der Bühnenthätigkeit zu entsagen. Doch erfuhr auch er, wie schwer es ist, auf einem solchen Entschluß zu beharren. Die Muße, welche er dadadurch fand, benutzte er zwar, auf Anregung der Jesuiten, zunächst nur zu einer gereimten Uebersetzung der Nachfolge Christi, welche einen bedeutenden, allein schnell vorübergehenden Erfolg hatte, dann aber führte ihn Zureden seiner Freunde und eigene Neigung wieder zum Drama. Doch nicht zu seinem Glück. Zwar sein nächstes Stück, Oedipe, 1659, in welchem er das antike Vorbild durch Einführung eines modern galanten Liebesverhältnisses

in jenen starren Stoff zu korrigiren vermeint, hatte guten Erfolg, und aus dem Sertorius, 1662, redet noch einmal die alte Römertüchtigkeit der Horatier und veranlaßt Turenne zu der Frage, wo Corneille die Kriegskunst gelernt habe. Allein seine weiteren Dramen, das Fest- und Spektakelstück la Toison d'Or. 1661, Sophonisbe, 1663, Othon, 1664, Agésilas, 1666, und Attila, 1665, erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit, und in Titus et Rérenicé, 1770, wo er in gleichzeitiger Behandlung desselben Stoffs mit Racine um den Vorrang streitet, muß er dem jüngeren Nebenbuler das Feld überlassen. Noch zweimal, in Pulchérie, 1672, und Suréna, 1673, haschte er nach der entflohenen Muse. Sie kehrte ihm nicht zurück, und mit Bitterkeit sah er im Alter die Gunst des Hofes wie des Publikums von sich abgewandt und auf Andere gekehrt. Zahlreiche Belege aus seinem eignen Munde zeigen, wie bitter ihm diese Erfahrung wurde. Dagegen hatte er die Genugthuung, die Bühne oft und gern zu seinen Jugendstücken zurückkommen zu sehn und ruft befriedigt, 1676, dem König zu:

Est-il vrai, grand monarque, et puis-je me vanter
Que tu prennes plaisir à me ressusciter,
Qu'au bout de quarante ans Cinna, Pompée, Horace
Reviennent à la mode et reprennent leur place?

Allein wenn man sich an seine Stücke erinnerte, so hatte man doch den Dichter selbst vergessen, welcher dürftig und unter zunehmender Körperschwäche dahinlebte. Im Jahre 1662 war ihm ein Gnadengehalt von 2000 Franken ausgeworfen worden, doch scheint derselbe im Laufe der Siebziger Jahre eingegangen zu sein, denn es liegt aus jener Zeit eine Supplik Corneille's vor, in welcher er um Wiedererstattung bittet. Wahrscheinlich wurde dieselbe gewährt, doch keinenfalls bis an sein Lebensende, denn kurz vor seinem Tode befand er sich in großer Dürftigkeit, so daß Boileau einen Verzicht auf seine eigne Pension anbot, damit sie Jenem zugewandt werden möge. Erst in Folge dieser Demonstration übersandte der König dem sterbenden Greis zweihundert Louisd'or. Ueberhaupt war es mit der vielgerühmten, augusteischen Liberalität Ludwigs XIV. gegen die Zierden der Wissenschaft und der Dichtung nicht allzuweit her. Allerdings erhielten Anfangs, unter der Verwaltung Colberts, viele literarische Koryphäen große Pensionen und zwar wurden die-

selben, im Inlande im ersten Jahre in seidenen, im zweiten in ledernen Börsen überschickt, dann aber mußte man das Geld selbst holen, später wurden die Jahre fünfzehn und mehr Monate lang, und endlich gingen, während der spanischen Kriege, fast alle diese Pensionen ganz ein.

Corneille starb, achtundsiebenzig Jahre alt, am 1. October 1684. Seine äußere Persönlichkeit und sein geselliges Auftreten sind, nach den Berichten der Zeitgenossen, nicht angenehm, sondern ziemlich haltungslos gewesen. Er wird als groß und stark, von einfachem, selbst gewöhnlichem Aussehn und sehr vernachlässigter Erscheinung beschrieben. Die Unsicherheit seines Benehmens verdarb den guten Eindruck, welchen sein hübsches Gesicht mit feurigen Augen, einem schönen Mund und einer Adlernase machte. Seine Rede war stotternd und unzusammenhängend. Las er vor, so geschah dies mehr mit Nach- als mit Ausdruck. Um den „Dichter in ihm kennen zu lernen, mußte man ihn lesen, nicht sehn.“ Von melancholischer und heftiger Gemüthsart, ein treuer, redlicher und mehr ehrgeiziger als eitler Mann paßte er wenig in die Umgebung der Mächtigen seiner Jugendzeit und gar nicht in die glänzende, formvollendete Hofgesellschaft, welche er während seines Alters zur höchsten Kunstrichterin erhoben sah.

Den hohen Dichterruhm, welchen ihm Frankreich, wenn auch nicht während seines Lebens, so doch bald nach seinem Tode und bis auf die neueste Zeit herab zuerkannte, ist nur zum Theil begründet. Man muß den jugendlichen, strebsamen Verfasser des Cid und der Horatier wohl unterscheiden von dem alternden, maschinenmäßig über die Schablone arbeitenden Verfertiger klassischer Tragödien, um ihm nicht ungerecht zu werden. Seine eigenthümliche Literaturstellung ist die, daß er die in Geschmacklosigkeiten aller Art ausgeartete Bühne in's Klassische hinein reformirte, selbst aber immer um so schwächer wird, je mehr er klassisch ist. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich durch die Bemerkung, daß er dem klassisch französischen Drama, welches alsbald durch Racine seine Vollendung erreichen sollte, wohl die Form, nicht aber den Inhalt gab. Einige Betrachtungen über das Wesen dieser merkwürdigen Erscheinung, welche schon so hoch gepriesen und schon so tief verachtet worden ist, ohne noch eine allgemein festgestellte Beurtheilung erfahren zu haben, mögen jenes Verhältniß erläutern.

Das klassische Drama braucht keine Tragödie zu sein. Oft enthält es gar keine tragischen Conflikte, wie die Berenice oder der Mithridat Racine's, bald führt es dieselben zu einem un-

blutigen, angenehmen Ende, wie dies im Cid und im Cinna geschieht, wo schließlich statt ermordet, geheirathet wird. Dagegen muß der Inhalt durchgängig ernst sein, auch nicht die geringste komische Scene darf vorkommen, und die Handlung kann nicht in nahliegenden oder bürgerlichen, sondern nur in entfernten, großen, mythologischen oder historischen Verhältnissen vor sich gehn. So wird der Schauplatz nur ein Palast, ein Heerlager in den Staaten der alten Welt, oder allenfalls der Türkei sein, und die Handlung nur zwischen hochgestellten Personen, Königen, Prinzessinnen, Feldherrn oder mythologischen Helden und Heldinnen vorgehn. So wird der gemessene Pomp, mit welchem allein solche Gegenstände auf der Bühne erscheinen können, eine Reihe unerläßlicher, formeller Convenienzen mit sich führen. So darf keine Gewaltthat, mit Ausnahme des Selbstmords, in der Scene selbst vorkommen, jede sonstige Tödtung hat hinter den Coulissen zu geschehn und wird dann erzählt. Als Mordapparat kann nur Dolch oder Gift dienen, Feuerwaffen sind, als dem antiken Wesen widerstrebend, ganz verbannt, und erst Voltaire wird, als bedenkliche Neuerung, das Wort canon in der Sprache die Melpomene einführen und einen Kanonenschuß hinter der Scene lösen lassen. Die

Wahrung der drei Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung ist strengste Vorschrift und führt, in ihrem ursprünglichen Streben nach Wahrscheinlichkeit, die größten Unwahrscheinlichkeiten mit sich. Insbesondere macht diese Regel, in Verbindung mit der Verbannung aller leidenschaftlichen Aktionen von der Scene, häufige und lange Erzählungen des anderswo oder außerhalb Passirten oder Passirenden nöthig. Insbesondere führt sie die langweiligsten Expositionen der Helden und Heldinnen mit ihren, an die Stelle des gänzlich verschwindenden antiken Chors getretenen Vertrauten, mit sich, worüber der Humorist Karr in seiner treffenden Weise äußert: „Der Held sagt zu seinem Vertrauten: Du weißt schon u. s. w. und recitirt ihm darüber dreihundert Verse. Es wäre für den Vertrauten viel vergnüglicher, statt dessen die geringste Kleinigkeit zu erfahren, die er noch nicht weiß.“ Uebrigens werden, bei geschickter Behandlung und namentlich in Racine's harmonischer Sprache, jene Erzählungen und Expositionen, sowie der gewöhnlich vorkommende Bericht über einen bedeutsamen Traum des Helden, oft zu trefflichen, wenn auch etwas pomphaften, rhetorischen Ornamenten des Stücks, und entschädigen einigermaßen für die trockne Handlungslosigkeit der eigentlichen Bühnenvorgänge. Daß

sich die Handlung um eine Liebesangelegenheit drehe, ist nicht grade unerläßlich, wird aber nach und nach so zur allgemeinen Praxis, daß die Liebe fast nie ausbleibt und oft sogar mit Gewalt in mythologische Stoffe, welche dieses Element gar nicht enthalten, hineingedrängt wird.

Dies der allgemeine Typus des klassischen Drama, wie es sich von Corneille bis zu seinem Sturz durch die Romantiker erhalten hat. Innerhalb desselben aber bewahrt unser Dichter, sowohl seinen Vorgängern als seinen Zeitgenossen und Nachfolgern gegenüber, manche, meist glückliche Eigenthümlichkeiten. In ersterer Hinsicht lernten wir die Bedeutung seiner Thätigkeit schon kennen. Von dem Bestehenden ausgehend, schuf er die neue, rein klassische Kunstform nicht, allein er brachte sie zu allgemeiner und zwingender Geltung, namentlich aber ging er in Styl und Sprache unendlich weit hinaus über die Scudéry, Mairet, Tristan vor ihm. Keine Rodomontaden und Uebertreibungen, keine in Himmel und Hölle zusammengesuchten Metaphern, keine prosaischen Wendungen inmitten der erhabensten Situationen entschlüpfen ihm. Gehalten, gleichmäßig, immer dem Sinn der Handlung angepaßt rauscht seine Sprache dahin. Manchmal rauh ist seine Ausdrucksweise immer originell und dabei würdevoll,

und seine mitunter sehr hochgetragene Erhabenheit schnappt nie in das Burleske über. Ein so starkes und zugleich einfaches und wahres Pathos wie das seine, ein so rasches und gleichmäßiges Dahinströmen der Erzählungen der Träume oder wichtiger Begebenheiten, wie namentlich der Schlachtbeschreibung im Cid, wurde vor ihm noch nicht gehört und nach ihm nur selten erreicht. Die Glätte und Korrektheit seines Verses wie der Wohlklang seiner wechselvollen Reime ist gleichfalls neu, obwohl Corneille darin, in Folge der späteren und weiteren Ausbildung der Sprache und des Styls, mitunter, namentlich von Racine, übertroffen wurde.

Von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern unterscheidet er sich, und zwar sehr zu seinem Vortheil, in zwei wichtigen Punkten, in dem historischen Gehalt seiner Stücke und in der Universalität seiner dramatischen Motive. Während die beiden anderen Koryphäen der klassischen Tragödie, Racine und Voltaire, fast immer die Liebe zum Knotenpunkt ihrer Dramen machen, während der Erstere am Liebsten griechisch mythologische, Letzterer moderne Stoffe behandelt, hält sich Corneille vorzugsweise an die römische Geschichte, sucht er den Anlaß seiner Kontraste und Verknüpfungen in fast allen höheren Regungen des mensch-

lichen Gemüthes. In letzterer Beziehung ist sein Verdienst geradezu dem Shakspeare's analog, welcher sich über den ewigen Liebesjammer der Beaumont, Fletcher und der Anderen neben ihm, dadurch erhob, daß er die Tragödien der Ehrsucht, des Stolzes, des Undanks, der Rache, der Eifersucht schrieb. Denn in ähnlicher Weise hat Corneille, wenn auch die Liebe meist als Beiwerk mitfigurirt, verschiedene Motive, wie im Cid die Rache einer gekränkten Vaterehre, in den Horatiern die Vaterlandsliebe, im Polyeukt die religiöse Schwärmerei, behandelt. Daß er, mit Ausnahme des Cid, am Besten und Liebsten in römischen Stoffen arbeitete, zeugt von seinem strengen und großen Sinn, der dem Anmuthigen das Erhabene, dem Zarten das Starke vorzieht, und in der That hat dieser Sinn große, markige, individuelle Gestalten und Charaktere geschaffen, wie man sie in der ganzen französischen Tragödie, namentlich aber unter den mythologischen Galanteriehelden Racine's, nicht mehr wiederfindet. Corneille's Stücke haben noch historische, lokale und Charakterwahrheit, während alsbald die Bühne nur den Versailler Hof, seine Anschauungs- und Redeweise, seine Persönlichkeiten und Umgebungen, auf welchem entfernten Stoff es auch sein möge, abspiegeln wird.

Nach dem Allem wird man fragen, was denn unserem Dichter zu einem großen Tragiker fehle. Es fehlt ihm, was der französischen Tragödie von ihrem Anbeginn bis heute, einschließlich der romantischen Schule fehlt, das Vorhandensein tüchtiger tragischer Motive, oder, wo solche vorliegen, deren konsequente Behandlung und Durchführung. Die ursprünglich in Spanien heimische und von dort, schon vor Corneille zu den Franzosen herübergekommene sogenannte Tragikomödie hat sich, mit einigen Modifikationen, bei den Letzteren immer erhalten und dem wahren Trauerspiel in den meisten Fällen den Platz versperrt. Ihr Wesen besteht in einer Verkennung des logischen und nothwendigen Zusammenhangs zwischen Ursache und Wirkung. Sie führt tragische Konflikte zu einem guten Ausgang, oder entwickelt aus äußerlichen, leicht zu vermittelnden Gegensätzen ein tragisches Ende, oder läßt auch, als bloßes ernstes Schauspiel, eine beliebige nicht tragische Verwicklung zu einem ernsten Ende laufen. Allein von einer inneren nothwendigen Wechselwirkung zwischen dem Charakter, den Handlungen des Helden und dem Ausgang seines Schicksals, von Selbstüberhebung und dem daraus folgenden Fall, von Schuld und der durch sie bedingten Strafe findet sich selten eine Spur, und Corneille

selbst hatte davon einen so wenig klaren Begriff, daß er, in den erwähnten Abhandlungen, das offenbar kopulative Verlangen des Aristoteles nach Mitleid und Schrecken als der Wirkung der Tragödie, so paraphrasirt, als ob nur Mitleid oder Schrecken alternativ vorausgesetzt würden. Dem großen Publikum aller Zeiten und Nationen hat diese willkürliche Vermischung unverträglicher Elemente auf der Bühne gefallen. Nachdem es erst gerührt oder erschreckt war, wollte es schließlich auch noch erfreut sein und zog die Lösung einer tragischen Verwicklung durch eine Heirath oder auf sonstige amikable Weise der durch Mord, Todtschlag und Hinrichtung vor, ohne an die innere Inkonsequenz zu denken, welche in einem solchen Verlauf liegt. Allein gute Dichter waren in diesem Punkt immer wählerischer und regten entweder tragische Konflikte nicht an oder führten sie zu einem konsequenten Ende. Die Franzosen haben dies in den seltensten Fällen gewußt, bloße äußere Zusammenstöße z. B. verschiedener Pflichten, genügten ihnen, und am Liebsten verzichteten sie, wo es irgend anging, ganz auf das tragische Ende. Bewegte sich ihre Tragödie nicht von vornherein stets in heldenhaften Umgebungen, so würde sie sich meist nur wie ein bürgerliches Schauspiel ausnehmen. So aber stimmt es zum Lachen, wenn

da, wo ein wirklicher Held in ein Dilemma kommt und z. B. zwischen seinem Vaterland und seiner Geliebten zu wählen hat, eine matte Intrigue einschlüpft, um ihm unbeschädigt hinüberzuhelfen. Mögen solche Verwicklungen und Lösungen dem französischen Geschmack zusagen, wir müssen es unnatürlich finden, wenn Chimene dem Rodrigo ihre Hand reicht, ehe noch ihren Vater die Erde deckt, und Cinna, der theoretische Republikaner, seine ganze Gesinnung durch einen wohlfeilen Gnadenakt des Augustus auf den Kopf stellen läßt.

Dieser Mißverstand des Tragischen ist Corneille's fast alleiniger und Grundfehler. Leider werden wir bei seinem bedeutendsten Zeitgenossen und Nachfolger Racine, der den Bahnbrecher so weit zu übersehen glaubte, in dieser Beziehung nicht den mindesten Fortschritt, sondern eine gänzliche Begriffsverwirrung über die Grenzen der Gebiete der Thalia und der Melpomene wahrnehmen.

Racine.

Ludwig XIV. 1643—1715.

Racine hat das klassische Programm, welches Corneille stellte, bis auf seine letzten Punkte hinaus ausgeführt. Er ist der rechte Dichter, nicht seines Volkes, sondern des Versailler Hofes und seiner glänzenden Gesellschaft, geworden, welche sich in der servilsten Ehrfurcht um die Eine, hervorragende, als Gott gefeierte, despotische Persönlichkeit des Königs gruppirte. Nur Ostentation, Pomp, Prunk, Alles, was viel Form ohne viel Inhalt vorstellte, lag in dem Wesen und Geschmack des Fürsten, der mit einem halben Schmollen sagen konnte: J'ai failli d'attendre — lag demzufolge in dem Geschmack seines Hofs, welcher ihm in erbarmenswerther Anbetung zu Füßen saß. Jedes Ding, jeder Begriff,

jede Empfindung der Welt war nur dazu bestimmt, dem egoistischen Autokraten sein bestes Theil als Tribut abzutragen. Wie die Revenuen seines Landes und die Jugend und Schönheit seiner Maitressen, so verzehrte er den Geist der ihm nahegestellten literarischen Genien und ließ sich von der Poesie das klassische Drama nicht als deren erhabenste Erscheinung, sondern als ihre, zur Feier und Ergötzung seiner Person und Umgebung am Meisten geeignete Form entgegenbringen. Der Träger dieses dichterischen Tributs war Racine.

Jean Racine ist zu Ferté Milon im Departement de l'Aisne, nördlich von Paris, am 21. Dezember 1639 geboren, also drei Jahre jünger als seines Vorgängers Meisterwerk, der Cid. Da seine Eltern schon in seinem dritten Jahre starben, so nahm sich der Großvater väterlicher Seite, welcher königlicher Prokurator war, des Verwaisten an und ließ ihn in dem Kolleg von Beauvais und unter der Privatleitung eines bedeutenden klassischen Philologen vom Port Royal, Claude Lancelot, erziehn. Dem Letzteren verdankt Racine sein frühzeitiges und tiefes Eindringen in den Geist der Sprachen und Literaturen des klassischen Alterthums, namentlich sein tüchtiges Verständniß des Griechischen, welches, zum Theil wenigstens, seine nachmalige Vorliebe für

Stoffe aus der hellenischen Mythologie erklärt. Eines Tages soll ihn sein Lehrer bei heimlicher Lektüre des griechischen Romans Theagenes und Charikleia von Heliodor betroffen, das Exemplar weggenommen und verbrannt haben. Der Zögling wußte sich einen andern Abdruck zu verschaffen, allein auch dieser wurde bei ihm ertappt und erfuhr ein gleiches Schicksal. Da legte Racine bald darauf dem Rigoristen ein drittes Exemplar vor, mit der Aufforderung, auch dieses zu verbrennen, da er nunmehr den ganzen Roman auswendig wisse. Späterhin verarbeitete er den Stoff desselben in eine Tragödie, welche er jedoch, auf Molière's Rath, vernichtete.

Nach Vollendung seiner Studien schwankte er einige Zeit in der Wahl seines Lebensberufs, da ihn seine Neigung zu reinliterarischen Beschäftigungen trieb, während ihn äußere Verhältnisse erst zur Jurisprudenz, dann zur Theologie riefen. Es war ihm nämlich eine Pfründe zugefallen, allein der geistlichen Pflichten, welche ihm daraus erwuchsen, wurde er sehr bald entbunden durch Bestreitung seines Rechtes auf jenes Beneficium, welches er auch wirklich auf dem Wege des Prozesses verlor. Dieses Faktum ist insoweit interessant, als es dem Dichter die Anregung zu dem Lustspiel les Plaideurs gegeben hat.

Schon einige Jahre vorher hatte sich Racine lite-

rarisch vortheilhaft bekannt gemacht durch eine, gelegentlich der Vermählung Ludwigs XIV., abgefaßte Ode aux Nymphes de la Seine. Dieses Gedicht trug ihm, durch die Vermittlung des einflußreichen Chapelain, eine Gratifikation von hundert Louisd'or und eine Pension von sechshundert Franken ein, welche letztere später, 1663, gelegentlich einer anderen Ode, auf zweitausend Franken erhöht wurde.

Von jetzt an bringt der Dichter sein, äußerlich wenig bewegtes Leben in eifriger und ausschließlicher dichterischer Beschäftigung in Paris zu, naheverbunden mit den hervorragendsten, gleichgestimmten Geistern, mit Molière, Lafontaine und Boileau. Ihre literarischen Konferenzen führten sie häufig zu Spaziergängen in wald- und schattenreiche Umgebungen hinaus, welche Acante (Racine) und Polyphile (Lafontaine) besonders liebten. Racine's Verbindung mit dem Komiker, welchem er viel verdankte und schwerlich alle schicklichen Rücksichten schenkte, hörte zuerst und schon um 1667 auf, als Racine seine Andromache nicht wie seine früheren Stücke, der Truppe Molière's, sondern der des Hôtel de Bourgogne, gab und zu Gunsten der Letzteren dem Palais royal seine beste Darstellerin entzog. Länger währte die Freundschaft mit den Anderen. Besonders eng und

dauernd war die Beziehung zwischen dem Dramatiker und Kritiker, welcher Letztere dem Ersteren im eigentlichsten Sinne des Wortes eine Bahn durch den fortdauernden schlechten Geschmack der Zeitgenossen und die umherwuchernden Produkte mittelmäßiger Dichter hindurchbrach.

Racine's dramatisches Auftreten begann mit der Thébaïde, 1664, und dem Alexandre, 1665, Jugendarbeiten von untergeordnetem Werth, welche mit nur mäßigem Beifall aufgenommen und von Corneille streng, obwohl nicht ungerecht beurtheilt wurden. Seinen Dichterruf begründete er erst, 1667, mit der Andromaque, welche einen kaum weniger epochemachenden Erfolg hatte als der Cid. Fleißig, obwohl ohne große Produktivität arbeitete er dann weiter und war, 1673, in Folge des Bajazet, in die Akademie aufgenommen worden, als seine dramatische Thätigkeit durch den, auf dem Weg der Kabale herbeigeführten Fall seiner Phädra, 1677, einen plötzlichen und dauernden Halt erlitt.

Der vielfache Neid nämlich, welchen Racine's unbestreitbares Talent bei den mittelmäßigen Hofdichtern erzeugt, mancher Privathaß, den der etwas satirische und sarkastische Ton seiner Unterhaltung wachgerufen hatte, endlich der Wunsch, dem gefürchteten und freimüthigen Boileau in der Person

seines Freundes sowohl als des so warm von ihm empfohlenen Dichters, einen Stoß zu versetzen, Alles dies vereinigte eine Anzahl von Herrn und Damen vom Hofe, im Verein mit einer Schaar von Dichterlingen, zu einer Intrigue gegen grade dasjenige Stück Racine's, welches von der Nachwelt als sein bestes Werk anerkannt werden sollte. Den Hauptstreich führte man, indem man seiner Phädra ein gleichnamiges Stück des nicht unbegabten Dramatikers Pradon, 1632—1698, entgegenstellte und demselben, nachdem Racine's Tragödie durchgefallen war, den glänzenden Erfolg sechzehn beifallgekrönter Vorstellungen verschaffte. Uebrigens ist das Stück Pradon's, welcher, vielleicht ohne es zu verdienen, aus dieser Angelegenheit eine Art herostratischen Rufs davontrug, nicht absolut schlecht, sondern nur mittelmäßig, und mehrere glückliche Effekthaschereien desselben machen erklärlich, daß es Erfolg finden konnte. Der durch die beiden Phädren erregte Streit war lebhaft und hartnäckig und rief sogar einen, von jeder Seite mit Erbitterung und Witz geführten Sonnettenkampf hervor. Seinen wärmsten Verfechter fand Racine wiederum in Boileau, welchem jene Intrigue das Thema für den siebenten unter seinen poetischen Briefen wurde.

Mußte auf die Dauer der bessere Geschmack auch

siegen, so empfand doch der Dichter durch diese Ungerechtigkeit seiner Zeitgenossen nicht gegen die schwachen Erstlige seiner noch ungeübten, sondern gegen die beste Frucht seiner reifen und anerkannten Kraft, eine tiefe Bitterkeit. Mögen die französischen Literatoren jenen üblen Zug aus ihrer Glanzperiode bemänteln und den auf die Intrigue folgenden Rücktritt Racine's von der Bühne anderweitig erklären wollen — das Verhältniß von Ursache und Wirkung liegt zwischen diesen beiden Thatsachen nur allzuklar am Tage. Als sekundäre Ursache zuzugeben ist bei dem Entschlusse der nunmehrigen Unthätigkeit die zunehmende religiöse Schwärmerei des Dichters und deren Erhöhung durch seine nun erfolgende Verbindung mit einer gleichgestimmten Lebensgefährtin, welche, so zärtlich sie ihn liebte, nie das Geringste von seinen dramatischen Werken kennen lernte.

Auch der Lebensabend Racine's verfloß nicht ohne Kränkungen und Enttäuschungen. Nur noch zu religiöser Dichtung gestimmt, ließ er sich von der Maintenon zur dramatischen Behandlung des Stoffes Esther, zum Zweck der Darstellung durch die Fräulein von St. Cyr, bewegen. Das Stück kam dort, 1689, zur Aufführung und fand Beifall. Dagegen erwachten Intriguen gegen eine zweite Arbeit dieser Gattung, die Athalie, welche die

Aufführung dieses Stück hintertrieben. So erschien es nur im Druck 1691. Allein Haß und Neid ruhten dennoch nicht. Man las die Athalie entweder gar nicht oder verdammte sie, indem man sie ein „Drama für Kinder" nannte. In einigen Kreisen beging man sogar die Unwürdigkeit, die Durchlesung einiger Verse daraus als Strafe im Gesellschaftsspiel festzusetzen. Auch hier tröstete Boileau den, an seinem eignen Werk zweifelnden Freund durch die Versicherung, daß das Publikum von seinem ungerechten Urtheil zurückkommen werde. Diese Vorhersagung ist eingetroffen, allein erst nach fünfundzwanzig Jahren. Als 1716 die Athalie zum ersten Mal auf der Bühne erschien, fand sie großen Beifall und wurde sechzehnmal hintereinander gegeben.

Neben dem Undank des Publikums sollte Racine auch den des Autokraten erfahren, den er so vielfach gefeiert hatte. Angesichts des schnell zur Neige gehenden Glanzes des großen Jahrhunderts hatte er, auf Veranlassung der Maintenon, einen Traktat über die Mittel zur Abhülfe gegen das wachsende Elend des Volkes abgefaßt. Ludwig fand denselben bei jener Dame und entrüstete sich königlich über die Einmischung eines Poeten in politische Angelegenheiten. „Glaubt Racine Alles zu verstehn," rief er,

„weil er treffliche Verse zu machen versteht? Will er Minister sein, weil er Dichter ist?“

Racine's Ungnade war hiermit ausgesprochen. Dennoch erschien er noch einmal am Hofe, allein der König, der früher, oft und gern, lange Unterhaltungen mit ihm gepflogen hatte, ging, ohne ihn anzusehn, an ihm vorüber. Der Dramatiker war nicht Philosoph genug, um darüber zu lächeln. Mit gebrochenem Herzen kehrt er nach Hause zurück und stirbt, ein Jahr darauf, am 21. April 1699, im sechzigsten Lebensjahre, nachdem er zu dem treuen Boileau gesagt hat: „Ich achte es für ein Glück, vor Ihnen zu sterben.“ Der König setzte seiner Frau und seinen Kindern einen lebenslänglichen Jahresgehalt von zweitausend Franken aus.

Bei einem etwas galligen und unruhigen Temperament, empfindlich und leicht erregt, war Racine als Vater, Gatte und Freund ein vortrefflicher Mensch. Seine äußere Erscheinung zeigte sich, namentlich in seinen edlen Gesichtszügen, sehr einnehmend, wie es selbst der eitle, auf die Vorzüge seiner Person so eingebildete und eifersüchtige König zugestand. Daß sein Name den Franzosen Anlaß zu wenigstens Einem Calembourg geben mußte, ist fast selbstredend. In seinen Jugendjahren stand er einige Zeit in naher Beziehung zu einer schönen und be-

rühmten Schauspielerin, bis ihm ein Herr von Clermont Tonnerre ihr Herz abwendig machte, worauf man von ihr sagte: qu'un tonnerre l'avait déracinée.

Racine's poetische Werke sind die Trauerspiele: la Thébaïde ou les frères ennemis, 1664, Andromaque, 1667, Britannicus, 1669, Bajazet, 1671, und Phèdre et Hippolyte, 1677, die ernsten Schauspiele: Alexandre, 1665, Bérénice, 1670, Mithridate, 1674, Iphigénie, 1674, Esther, 1689, und Athalie 1690, und das Lustspiel les Plaideurs, 1668. Zu einer Iphigenia auf Tauris liegt ein Entwurf in Prosa vor. Außerdem verfaßte er verschiedene Oden, Sonnette, Gelegenheits- und sonstige Gedichte.

Racine's Fortschritt über Corneille hinaus ist nur formeller Natur. Sein Vers ist noch korrekter, sein Reim noch wohlklingender, seine Ausdrucksweise noch gewählter, seine scenische Einrichtung noch strenger klassisch als bei Jenem. Allein inhaltlich sehen wir in ihm das schon bezeichnete, verkehrte, und verfehlte Wesen der klassisch französischen Tragödie auf die höchste Potenz gespannt. Wenn Corneille noch manchmal einen glücklichen historischen Stoff traf, sein innerer Schwung ihn zu einer gewissen

originellen Erhabenheit hinriß, und ein wahrhafter Römersinn aus manchen seiner Charaktere redete, so ist hier dies Alles verschwunden, um, auf der Grundlage welchen Stoffes, in Erscheinung einer wie klassischen Form es auch sei, nur das siebzehnte Jahrhundert, nur den Versailler Hof darzustellen. Racine nimmt seinen Gegenständen die historische Wahrheit, ohne eine allgemein menschliche Wahrheit an die Stelle zu setzen, wie es das altenglische Theater that, und wird auf diese Weise, so antik er sich gebehrdet, realistischer als jene Engländer selbst. Die Ansichten, die Empfindungen, die Interessen, die Sitten, die Persönlichkeiten, die äußeren Umgebungen der um den König versammelten Gesellschaft und Ludwig XIV. selbst das ist das, was man stets auf seiner Bühne erblickt. Die großen, leidenschaftlichen Motive, welche sich an die Handlungsweise hervorragender, historischer Personen knüpfen, Ehrgeiz, Rachsucht, Haß erscheinen herabgesetzt zu den kleineren und einförmigeren Triebfedern, welche jene Leute bewegten, oder werden verdrängt durch die Usurpation ihrer Rolle Seitens einer galanten, Intriguen stiftenden Liebe, die in dem Stoffe gar nicht oder nicht so vorliegt. Achill in der Iphigenie ist nicht Achill, sondern der König, der um eine neue Maitresse wirbt, Titus in der

Berenice ist nicht der Kaiser von Rom, welcher aus politischen Rücksichten seine Neigung unterdrückt, sondern der Beherrscher Frankreichs, der eine alte Maitresse ausrangirt. Gesinnung, Rede- und Handlungsweise aller Personen ist nichts weniger als wahr, sie verhalten sich nicht wie mythologische Griechen oder historische Römer, nicht wie Heiden, sondern wie gut katholische Versailler Hoffranzosen aus der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, welchen der Servilismus gegen ihren Fürsten neben der Galanterie für das schöne Geschlecht das höchste Gesetz ist. So kann man, was Corneille nach der Aufführung des Bajazet sagte, „daß die Persönlichkeiten dieser Tragödie unter türkischen Kleidern französische Sentiments hätten", mutatis mutandis auf alle Stücke Racine's anwenden. Als Schauplatz werden vergeblich das bedrängte Theben, das Lager vor Troja, ein Hafen am Pontus Euxinus genannt — wir erkennen unter diesen falschen Firmen doch immer nur das gewaltige Königsschloß, die Spiegelgallerie, das Oeil de boeuf, die große Terasse oder den Platz an dem mächtigen Springbrunnen des Versailler Gartens wieder. Und wie gern bespiegelten sich der eitle Ludwig, sein prunkvoller Hof und dessen hauptsächliche Persönlichkeiten in Festbeschreibungen, wie die folgende aus der Berenice, worin

sie so leicht unter der römischen Verkleidung sich selbst erkennen konnten

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat:
Cette pourpre, cet or, qui rehaussaient sa gloire,
Et ces lauriers enfin, témoins de sa victoire,
Tous ces yeux, qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards,
Ce port majestueux, cette douce présence —
Ciel! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les coeurs en secret l'assuraient de leur foi!
Parle, peut-on le voir sans penser comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?

Daß innerhalb eines solchen Rahmens wirklich tragische Konflikte und das „große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", nicht zu finden sind, ist selbstredend. Denn gewaltige Leidenschaften und unheilbringende Thaten sind von jenen konventionellen, steifen, höfischen Gestalten weit entfernt. Sie sind zu vornehm, zu erhaben, zu verbildet, um mit Nachdruck schlimm

zu sein. So tragisch sie reden, so führen sie sich doch immer mit vollem, kaltem Bewußtsein Dessen auf, was sie sagen und thun, bis in die prägnantesten Situationen hinein, weil die Uniform der Kunstregel viel zu eng ist, als daß sie den Ausbruch einer vollbrüstigen Leidenschaftlichkeit zuließe. Der beschränkte Boden, auf welchem Racine's dramatische Figuren stehn, erlaubt auch nur eine geringe Mannichfaltigkeit ihrer Charaktere untereinander. Im Durschnitt redet und handelt Ein Held wie der andere. Ein gewisser Codex der Ehre, Liebe und Galanterie gilt für Alle gleichmäßig, mögen sie Achill oder Mithridat, Titus oder Bajazet heißen, alt oder jung, cholerisch oder melancholisch, historisch oder mythologisch, Gatte oder Junggeselle sein. Dann erscheint der Vertraute und redet wie der Held, der Bote wie der Feldherr, der Befehlshaber der Leibwache wie der König; die Iphigenien, Phädren, Hermionen erscheinen und reden Eine wie die Andere, Jede wie ihre Zofe und Alle wie Madame in den Salons Ludwigs XIV. Liebestragik wäre das Einzige, was sich von einem solchen Geschlecht erwarten ließe. Allein auch sie ist nicht, was sie sein könnte und sollte. Die Liebe erscheint zwar überall und ausschließlich als dramatisches Motiv, allein nicht im Gewande der großen, überwältigenden Leidenschaft,

sondern als schwächliche Intriguenstifterin, welche keine durchgreifenden Thaten, sondern nur Mine und Contremine kennt, und es stets erlaubt, daß ihre Verwicklungen irgendwie entwirrt und einem guten Ende zugeführt werden. So sind denn die meisten Stücke Racine's keine wirklichen Trauer-, sondern nur ernste Schauspiele, in welchen beliebige, untragische Interessen miteinander kämpfen, sich gegenseitig den Rang ablaufen, wohl auch bis zu Mord und Todtschlag führen, meist aber durch Entsagungen und Aufklärungen eines Mißverständnisses zu einem amikablen Ende gelangen. Kommt Jemand um, so sind es die Intriguanten und Bösewichter, welche keine wahrhafte Sympathie für sich erregt haben, während Held und Heldin leben bleiben und glückliche Gatten werden. Tritt aber einmal ein wahrhaft tragisches Motiv auf, so wird ihm durch lächerliche und matte Inkonsequenzen die Dolchspitze abgebrochen, und ein wenig gerechtfertigtes Ende schließt sich daran. In der Iphigenie z. B. erscheint Agamemnon in einer wahrhaft tragischen Lage durch den so sehr beliebten Widerstreit verschiedener Pflichten. Der Feldherr in ihm verlangt von dem Vater in ihm, die Tochter zu opfern. Nachschiebend steht auf der Einen Seite das ganze Griechenheer, auf der andern Achill, der galante Bräutigam und Vertheidiger des

Opfers. Wie wird dieser unlösbare Widerstreit gelöst? Dadurch daß die Götter in der elften Stunde ein Mißverständniß der Namen aufklären. Die schlimme Eriphile, nicht die Tochter Agamemnons, wollten sie zum Opfer haben, und so kommt Jene um, Achill und Iphigenie aber werden, was auch die Mythologie dazu sagen mag, ein vergnügtes Paar. Nehme man nur die großen Namen weg, so bleibt ein weinerliches Familienrührstück übrig. Ohne tragischen Anlauf hat der Mithridat einen ähnlich komischen Charakter, und Voltaire hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Intrigue dieses Stücks dieselbe wie die in Molière's Lustspiel l'Avare ist.

Halte Wer kann, das Lachen, wenn er den alten pontischen König, den Erbfeind der Römer, als jugendlichen Liebhaber und in dieser Eigenschaft als Konkurrenten seines eigenen Sohnes erblickt, wenn er sieht, wie Mithridat Harpagons List anwendet, um einer kleinen erotischen Intrigue auf den Grund zu kommen! Nur wenn solche Wege und Mittel die einfache und großartige „Antike korrigiren", wie es die französische Kritik so gern anzudeuten liebt, kann man Boileau's Grabschrift auf Racine gerechtfertigt finden, in welcher weit mehr der Freund als der Kritiker die Worte gesprochen hat:

Du théatre français l'honneur et la merveille
Il sut ressusciter Sophocle en ses écrits,
Et dans l'art d'enchanter les coeurs et les esprits,
Surpasser Euripide et balancer Corneille.

Die aller Welt geläufige Vergleichung Corneille's mit Aeschylus und Racine's mit Sophokles ist, nach dem Gesagten, äußerst hinkend und kann nur bezüglich des Verhältnisses der beiden französischen Tragiker unter sich, einen Sinn haben, indem Corneille mehr rauh und erhaben, Racine mehr glatt und anmuthig erscheint. Allerdings hat Racine die Alten mitunter und zwar ungeschickt geplündert, indem er sowohl Stellen aus denselben paraphrasirte, als auch ihre beliebtesten Stoffe, unter Rücksichtnahme auf die schon vorliegenden Behandlungen, verarbeitete. Allein Nachahmungen begründen noch keine Aehnlichkeit, und wo dies etwa wäre, da treten, originell und störend, seine überall unvermeidlichen, lächerlichen, höfisch galanten Anachronismen dazwischen. Immer und immer wieder erwächst statt des tragischen ein komischer Eindruck, wenn die heroischen Gestalten eines Orest, Hippolyt, Achill, Pyrrhus und Mithridat Liebeskomplimente lispelnd im Mennetschritt über die Bretter steigen, wenn der Türke Bajazet romantische Freundes- und Liebesgefühle äußert, und in der Berenice der ganze

Sinn des Stücks, wie Chapelle sehr richtig bemerkt, nur auf den Vaudevillevers hinausläuft:

Marion pleure, Marion crie,
Marion veut, qu'on la marie.

Die wenigen wirklichen Trauerspiele, wie Andromache, Britannikus und Bajazet, gehen nur in einer ganz willkürlichen Weise schlimm aus. Die Handlung dieser Hof- und Pallastintriguenstücke könnte, da sie keinen nothwendigen tragischen Zusammenhang hat, durch beliebige Zwischenfälle auch zu anderen Resultaten kommen, und mit Befriedigung würde man Pyrrhus und Hermione, Britannikus und Junia, Bajazet und Atalide vor dem Altar statt im Tode vereinigt sehen. Die einzige Phädra besitzt eine wahrhaft originelle und tragische Auffassung und Durchführung und wird dadurch, bei den sonstigen, formellen Vorzügen des Dichters, zu einem sehr guten Trauerspiel. Das Hauptgewicht wird, anders als bei den Alten, nicht auf den spröden, die Liebe verachtenden und deßhalb bestraften Sohn des Theseus gelegt, sondern das Werkzeug dieser Strafe, die leidenschaftliche

Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,

wird zur Hauptperson und bereitet sich, durch das Uebermaß ihrer Neigung, ein wahrhaft tragisches

Schicksal. Ein gutes Theil der Wirkung dieser blinden Liebesleidenschaft hat Racine leider dadurch verdorben, daß er, gemäß seiner Sucht, überall galante Liebesverhältnisse einzuzwängen, den Hippolyt in die langweilige Aricia verliebt macht und dadurch jener originellen Leidenschaft die allzugewöhnliche Folie der Eifersucht gibt, deren sie gar nicht bedurfte. Racine selbst hatte das Gefühl, daß dieß unpassend sei, wagte aber nicht, dem Geschmack seiner Zeitgenossen an Galanterie nicht nachzuleben. Auf einen Einwand gegen jene, so wenig gerechtfertigte Neigung des Jünglings entgegnete er: „Was würden die Stutzer von einem Hippolyt, der durchaus Weiberfeind wäre, gedacht haben?“ Welches Zeugniß aber, fragen wir, stellt sich ein tragischer Dichter dadurch aus, daß er sich von den Stutzern ästhetische Gesetze geben läßt?

Die beiden biblischen Stücke stehen für sich und haben in ihrem durchdachten, metaphysischen und frommen Wesen nur wenig Analogie mit den früheren Werken des Dichters. Sie sind ohne Liebesintriguen, fast ohne galante Sprache, haben aber manche eigenthümliche Vorzüge und würden vortrefflich sein, wenn sich ihre Stoffe wirklich zu ernster dramatischer Behandlung eigneten. Allein der Sturz des bösen Haman in der Esther ist rein komisch, und der Stoff der

Athalie ist überhaupt nicht dramatisch, da es ihm an einem Mittelpunkt fehlt — der König Joas ist noch ein Kind und seine Großmutter keine Semiramis, sondern nur ein herrschsüchtiges, intriguantes, altes, böses Weib.

Racine's Form ist, wie schon erwähnt, in jeder Hinsicht vortrefflich. Mit jedem Zuge einer richtigen Bühnentechnik vertraut, weiß er, wie Niemand vor und Wenige nach ihm, die Unwahrscheinlichkeiten, welche die Beobachtung der drei Einheiten mit sich führt, möglichst zu vermeiden. Versbau und Reim sind musterhaft, harmonisch und klangvoll, die Sprache ist getragen, edel, maßvoll und oft von erhabenem Pathos und glänzenden Effekten in manchen spannenden Situationen, welche er ohne Zwang herbeizuführen weiß. Die rhetorischen Ornamente seiner Stücke endlich, wie die episodischen Erzählungen von Träumen oder außerscenischen Begebenheiten, bilden heute noch die besten und unerreichten Muster des ernsten poetischen Styls der Franzosen.

Es ist wohlthuend, gerade den so klassischen Racine auch dem gallischen Styl einen, wenn auch kleinen so doch sehr tüchtigen Tribut abtragen zu sehen. Er thut dies in dem possenhaft satirischen Sittenlustspiel les Plaideurs, welches zwar nicht, wie man gesagt hat, besser als sein Vorbild, die Wespen

des Aristophanes, allein doch seines Musters würdig ist. Auch von der Verfolgung dieser Bahn hielt unsern Dichter das mißgünstige Urtheil der Zeitgenossen zurück. Molière aber, wohl der berufenste Richter im Lustspielfach, auf welches uns diese Erwähnung jetzt hinüberführt, urtheilte anders, indem er sagte, „daß Die, welche sich über jenes Stück moquirten, verdienten, daß man sich über sie moquire."

Molière und Scarron.

Ludwig XIV. 1643—1715.

Was in der englischen Dichtung Shakspeare, was in der deutschen Göthe, das ist in der französischen Molière: der Ausdruck zugleich und der Bildner des nationalen Geistes. Als solchen hat ihn Frankreich immer anerkannt und geliebt, als solcher hat er, wenn auch mitunter durch die wechselnden Stimmungen des Tagesgeschmacks etwas zur Seite geschoben, stets die ihm gebührende erste Stelle unter den Dichtern unserer Nachbarn im Westen behauptet. Unberührt von dem philosophischen Streit der Partheien des achtzehnten Jahrhunderts und den Neuerungen der englischen Schule, unberührt von der Entthronung des Klassicismus durch die Romantiker, ist er der ständige Herr der komischen Bühne, der

stete Liebling des Publikums geblieben. Während er im Ausland den Sturz des französischen Geschmacks überdauerte und dort die besseren Theater zu zieren fortfährt, so füllten auch immer und füllen noch der Geizhals und der Tartuffe die Räume der Comédie française, wenn sie den, doch stets nach Neuem gierigen Parisern geboten werden.

Trägt ihn so die Nation dankbar im Herzen, so feierten besonders ihre Dichter, namentlich die der gallischen Schule, stets sein Angedenken mit aufrichtiger Liebe. Alfred de Musset nennt ihn mit warmer Begeisterung: „O Du, unser Aller Meister!" Béranger preist in ihm „den bewunderswerthen Denker" und, Beaumarchais beruft sich auf ihn, wenn es sich darum handelt, dem französischen Drama neue Elemente zugänglich zu machen. Voltaire sieht in ihm „einen Gesetzgeber in der Moral und in der Schicklichkeit des Weltbenehmens," Lafontaine läßt ihn „den guten Geschmack und die Manier des Terenz nach Frankreich zurückführen," der strenge Boileau endlich neidet ihm die leichte Grazie, mit welcher er „den Reim immer da zu finden weiß, wo man ihn am wenigsten erwartet", und deutet auf ihn zur Antwort auf die Frage des Königs nach dem ersten Dichter des Jahrhunderts. Die akademische Coterie aber, welche den launigen Schauspieler und

freimüthigen Dramatiker während seines Lebens genugsam anzugreifen wußte, statt um seinen Eintritt in ihre Gesellschaft zu buhlen, erklärt nach seinem Tod mit sonderbarer Prätention, „daß er ihr zu ihrem Ruhm gefehlt habe."

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre, ist die von Saurin verfertigte Inschrift seiner Büste, welche die Akademie in ihren Räumen aufstellen ließ, nachdem der Dichter dahingegangen war, ohne dieselben betreten zu haben — ein wunderliches Epigramm, welches seine Urheber durch die ungeahnte, bittere Ironie seines Inhaltes mehr züchtigt, als es die lauteste Deklamation zu thun vermocht hätte.

In seiner Lebensstellung wie in den ersten Jugendschicksalen und in der Entwickelung zu seinem Beruf zeigt Molière manche Analogien zu Shakspeare. Wie dieser geht er aus einer rein bürgerlichen Familie, d. h. aus einer, zu seiner Zeit untergeordneten Kaste hervor. Wie dieser durchläuft er, mit mannigfachen Hindernissen kämpfend, die schwere Schule des Lebens, nachdem er eine nur mangelhafte Bildung genossen. Wie dieser ringt er sich gegen alle Widerwärtigkeiten und den Willen Anderer zu seinem Beruf durch. Wie dieser ist er Schauspieler und Dichter zugleich.

Als Sohn des königlichen valet de chambre tapissier Jean Poquelin in der Straße St. Honoré ist unser Dichter zu Paris in einem Hause des Namens: Maison des Singes, wahrscheinlich am 14. Januar 1622, geboren, jedenfalls aber am 22. desselben Monats getauft. Sein Vater bestimmte ihn zu seinem Nachfolger im Dienste des Königs, und so lernte der künftige Beherrscher der französischen Bühne bis zu seinem vierzehnten Jahre nicht mehr, als er im Lesen, Schreiben und Rechnen zur Erfüllung jenes Berufs bedurfte.

Seine ersten dramatischen Sympathien sollen bei ihm durch seinen Großvater mütterlicher Seite dadurch geweckt worden sein, daß dieser, ein großer Liebhaber des Schauspiels, ihn öfter mit zu den Vorstellungen im Hôtel de Bourgogne nahm. Dort scheint der unbesiegliche Widerwille, welchen er mit einem Male gegen seine seitherige Beschäftigung empfand, seinen Ursprung genommen zu haben. Plötzlich will er etwas Anderes werden, und setzt es, jedoch nur mit vieler Mühe, bei seinen Eltern durch, studiren zu dürfen. So tritt er denn in ein Jesuitenkolleg, das nachmalige Collége de Louis XIV. ein, wo er durch Fleiß und natürliche Anlagen das, in der ersten Jugend Versäumte rasch nachholt und während der fünf Jahre, die er dort zubrachte, eine

tüchtige Bildung gewinnt. Zu näheren Freunden hatte er dort unter seinen Schulkameraden den Prinzen von Conti und den nachmaligen epikuräischen Dichter Chapelle, 1626—1686, und genoß, durch den Umgang mit Letzterem, längere Zeit den philosophischen und mathematischen Unterricht des berühmten Gassendi, dessen Gedankenspuren sich in Molière's Stücken häufig verfolgen lassen.

Er trat aus jener Bildungsanstalt aus, um im Jahre 1642, in Vertretung seines alternden Vaters, dem König Ludwig XIII. auf dessen Reise nach Narbonne zu folgen. Die bekannte Verschwörung des Grafen Cinq Mars war damals entdeckt worden, und Richelieu führte sein Schlachtopfer und dessen Freund, den jungen de Thou, auf der Rhone zur Enthauptung nach Lyon, nachdem der König selbst seinen Günstling verrathen und verlassen hatte. Bald darauf starben der Fürst und sein allmächtiger Minister kurz hintereinander. So dürfte Molière in früher Jugend und in unscheinbarer Nähe bei allen diesen Ereignissen, nicht minder tiefe und bleibende Eindrücke von der Vergänglichkeit und Unsicherheit aller äußeren Größe erhalten haben, als seiner Zeit Shakspeare durch die Enthauptung der Maria Stuart und den Untergang der spanischen Armada.

Mit dem Hofe nach Paris zurückgekehrt, sollte

der Jüngling in den Advokatenstand eintreten und zu diesem Ende zunächst Jurisprudenz studiren. Allein der dominirende Drang des Tages nach theatralischen Darstellungen zog ihn davon ab und in seine Kreise. Seit 1645 erscheint er als Mitglied einer Gesellschaft junger Leute, welche, zu einem Théatre illustre vereinigt, erst gratis, dann, durch den Erfolg ermuthigt, bezahlte Vorstellungen geben, und nun wirft, dem Vorurtheil des Tages gegen die Person des Schauspielers im Interesse seiner Angehörigen nachgebend, der junge Poquelin seinen unbescholtenen Familiennamen ab und steht als der angehende Komödiant Molière vor der noch unerschlossenen Pforte seines künftigen Ruhmes.

Unter den jetzt eintretenden Wirren der Fronde verlieren wir ihn aus dem Gesicht, bezweifeln aber nicht, daß ihm der Anblick dieses burlesken, intriguenerfüllten, zum Theil mit Gelächter, Epigrammen und sonstigen literarischen Mitteln und zur Hälfte von Frauen geführten Kriegs eine zweite, vielleicht noch nützlichere Schule der Welt- und Menschenkenntniß als die Reise nach Narbonne wurde.

Zwischen 1646 und 1650 erscheint er in Bordeaux, umgeben von den besten Mitgliedern des Théatre illustre, die Tragödien und Lustspiele der Tagesmode aufführend und selbst kleine, halbimpro-

visirte Stücke schaffend, deren Spuren sich in seinen späteren Werken wiederfinden. Sein erstes regelmäßiges Lustspiel, l'Etourdi, trat mit großem Erfolg, 1653, zu Lyon, auf die Bühne. Von dort wurde der Dichter durch seinen Jugendfreund, den Prinzen von Conti, nach Béziers gezogen, wo er, 1654, le Dépit amoureux gab und damit, wie mit seinen Vorstellungen im Allgemeinen, sehr gefiel. So zieht er denn noch bis 1658 mit seiner Truppe in der Provinz, namentlich im Süden, herum, dann nähert er sich allmählig der Hauptstadt, knüpft dort Verbindungen an und erscheint endlich in Paris mit dem Trauerspiel Nikomed vor dem Hofe, am 24. Oktober 1658, auf einer eigens hergerichteten Bühne im Saale des Louvre. Eine verlorene Farce seiner eignen Komposition, le Docteur amoureux, folgt der ernsten Vorstellung. Stücke wie Darsteller gefallen, man räumt der Truppe das Recht ständigen Auftretens ein, sie erhält ein eignes Lokal und den Namen Troupe de Monsieur, l'Etourdi und le Dépit amoureux werden mit Erfolg gegeben, und mit den schon erwähnten Précieuses ridicules, 1659, legt Molière den ersten Grundstein seines dauernden Ruhmes.

Bei der Aufführung dieses letzteren Stücks soll aus dem Parterre der prophetische Ruf ertönt sein:

„Courage, Molière, voilà la bonne comédie," und der Dichter selbst äußert jetzt, „er habe fortan nicht mehr den Plautus und den Terenz zu studiren noch die Fragmente des Menander zu belesen, sondern nur noch von der Welt selbst zu lernen."

Das thut er und steigt immer entschiedener in der Gunst des Hofes und des Publikums wie in dem Werth seiner Produktionen. Seit Ende des Jahres 1660 ist ihm das Théatre du Palais royal eingeräumt, und nun erscheint er, in rascher Reihenfolge, außer den schon genannten, zwischen 1661 und 1673 mit fünfundzwanzig Stücken, welche, sämmtlich komischen Inhalts, doch auf sehr verschiedenen Stufen des Lustspielfachs stehn und bald nur als Rahmen für ein Ballet, bald burlesk und possenhaft, bald auch als die höchsten Typen des feinen Charakter- und Sittenlustspiels zu charakterisiren sind. Die wichtigsten Stücke aus der letzteren Kategorie, sind: l'Ecole des Maris, 1661, l'Ecole des Femmes, 1662, le Mariage forcé, 1664, l'Amour médecin, 1665, le Misanthrope, 1666, le Tartuffe, l'Avare, 1667, George Dandin, 1668, le Bourgeois Gentilhomme, 1670, les Femmes savantes, 1672, le Malade imaginaire, 1673.

Das nächste wichtige Ereigniß in Molière's

Leben nach seinem Einzug im Palais royal war seine Verheirathung mit Armande Grésinde Béjart — wichtig durch die Beschuldigungen und Streitfragen, welche sich an diese Verbindung geknüpft haben. Die schlimmste nämlich unter den Intriguen der Feinde, welche unser Dichter, von dem Augenblick seiner Erfolge in Paris an, in nicht geringer Anzahl fand, war die, welche Einer seiner Rivalen, der Schauspieldichter Montfleury, gegen ihn anregte. Derselbe machte nämlich in einer Eingabe an den König darauf aufmerksam, daß Madeleine Béjart, die Mutter Armandens, eine Hauptdarstellerin bei der Truppe, mit welcher Molière früher die Provinz durchzog, damals mit demselben in intimen Verhältnissen gestanden habe, so daß er als der successive Liebhaber von Mutter und Tochter erscheine. Was der Ankläger weiterhin durchblicken ließ, ohne daß er es auszusprechen wagte, nämlich, daß ein eigentlicher Incest vorliege, ist nach allen glaubwürdigen Zeugnissen ohne irgend welche Begründung. Allein auch jene erste Behauptung wird höchstwahrscheinlich entkräftet durch die seitherige Entdeckung eines Dokumentes, wonach Armande nicht als die Tochter, sondern als die jüngere Schwester Madeleinens erscheint. Allerdings wird dieses Dokument angezweifelt als gefälscht im

Interesse und mit Zustimmung aller Betheiligten, und Manches scheint diese Annahme zu unterstützen. Dagegen fallen die allgemeinen Gründe, namentlich Molière's streng rechtlicher und moralischer Sinn, auf der anderen Seite so schwer ins Gewicht, daß die Frage wohl in allen Punkten zu seinen Gunsten zu entscheiden sein dürfte. Wie wenig Credit übrigens jene Anschuldigungen bei den Zeitgenossen fanden, das beweisen die Pathen, welche sich an die Wiege von Molière's drei Kindern stellten. Bei dem Ersten, einem Sohn, welcher 1664 geboren wurde, standen Ludwig XIV. und seine Schwägerin, Henriette von England, zur Taufe, bei dem Zweiten Herr von Modena aus Avignon und Madeleine Béjart, die damals muthmaßlichen Eltern Armandens, bei dem Dritten ein Bruder Boileau's und die Tochter des Malers Mignard, welcher mit Molière sehr befreundet war und denselben, in erhaltenen Bildern, mehrfach portraitirt hat.

Abgesehen von diesen Verläumdungen brachte die Verbindung mit der jugendlichen und unmäßig koketten Armande dem, schon im mittleren Mannesalter angekommenen und kränkelnden Dichter wenig Freude und scheint ihm zu allen den ehelichen Qualen, namentlich der Eifersucht, welche er auf der Bühne so trefflich zu schildern wußte, praktische häusliche Vor-

studien gegeben zu haben. Auch manche sonstige Bitterkeiten hatte er in den jetztverlaufenden Tagen seines Glanzes und Glückes auszustehn. Er war zu wahr, zu groß und namentlich zu furchtlos, um an einem Hof, wo Lüge, Heuchelei und Coterieherrschaft der Mittelmäßigkeit blühten, ohne zahlreiche und mächtige Feinde und Neider bleiben zu können. Alle Welt kennt die Schwierigkeiten, welche die Aufführung des Tartuffe verzögerten, bis ein Machtspruch des Königs durchgriff und fünfzig Vorstellungen nach einander applaudirt wurden. Allein sie sind nur ein Specimen der beständigen Intriguen und Trakasserien, welche den Dichter verfolgten. Denn er verspottete ja durch die in seinen Stücken fast ständige Rolle des Marquis die Windbeuteleien und Anmaßungen der adligen Höflinge ohne Unterlaß und Erbarmen. Er kannte keine Rücksicht für eine heuchlerische, innerlich verderbte Geistlichkeit, welche für ihn in der Kirche nur Komödie spielte, wie dies unter Anderem aus seiner geharnischten, für den respektabeln Charakter des Mannes sehr wichtigen Vorrede zum Tartuffe hervorgeht. Er entlarvte die innere Hohlheit des pedantischen Wissens der Zopfgelehrsamkeit, des sots savants plus sots, que les sots ignorants, und die Charlatanerien der Aerzte, die nüchterne Mit-

telmäßigkeit der vielen gleichzeitigen Hofdichter entgingen ihrer Verhöhnung auf seiner Bühne nicht. Gegen die eben so natürliche als gefährliche Coalition solcher Feinde fand Molière eine doppelte Stütze in der schon erwähnten Freundschaft der hervorragenden poetischen Genien eines Racine, Lafontaine und Boileau, in deren freimaurerischen Vereinigungen er, unter einem Anagramm seines Namens, als Elomire, erscheint, und in der Gunst des Königs.

Freilich stand Ludwig XIV. dem Dichter nicht wie ein großer Mann dem andern gegenüber. Er sah in ihm, neben dem angenehmen Spaßmacher und Anordner seiner Hoffeste, einen willkommenen satirischen Demüthiger alles dessen, was nicht er selbst war. Allein grade darum schützte er ihn gegen die Feindschaft der Gedemüthigten. So sieht man ihn bei des Dichters erstem Kinde Pathen stehn und fast zu seinem dramatischen Mitarbeiter werden, indem er ihm für les Fâcheux eine Rolle andeutet und den Stoff zu den Amants magnifiques angibt. Eines Tages kommt es dem König zu Ohren, daß sich einige seiner Kammerdiener gelegentlich geweigert hatten, mit dem „Komödianten“ an derselben Tafel des königlichen Haushaltes zu essen. Alsbald lädt er, bei dem nächsten Lever, den Dichter ein, ein im-

provisirtes Frühstück mit ihm zu theilen, läßt seinen en cas de nuit, d. h. eine für etwaigen Appetit während der Nacht bereitstehende Kollation, serviren, setzt sich mit Molière zu Tische, bietet ihm das Geflügel an und sagt zu den Umstehenden: „Sie sehen mich beschäftigt, Molière zu essen zu geben, nachdem meine Kammerdiener seine Gesellschaft zu schlecht für sich gefunden haben." Seit dieser Stunde stritten sich die Höflinge darum, den Dichter bei sich zu Tische zu haben.

Endlich wird über diesen Punkt der königlichen Gunst noch Folgendes berichtet. Nach der ersten Aufführung des Bourgeois Gentilhomme enthielt sich der König jeder Aeußerung über das Stück. Seines Mißfallens gewiß, fielen die Höflinge alsbald auf das Unbarmherzigste darüber her, und Molière selbst hielt sich, gekränkt und ängstlich, einige Tage lang verborgen bis zur zweiten Aufführung. Sogleich nach derselben sprach sich der König auf das Günstigste darüber aus mit dem Bemerken, er habe bei dem ersten Male seine Ansicht nur aus dem Bedenken zurückgehalten, sie möge durch die treffliche Aufführung bestochen sein. Natürlich überfluthete der Hof den Dichter jetzt mit einem Meer entzückter und glückwünschender Phrasen.

Doch darf man in dem Allem mehr Laune oder

Politik als wahres Verständniß poetischer Größe Seitens des Mannes erblicken, welcher auf die schon erwähnte Aeußerung Boileau's über den größten Dichter des Jahrhunderts naiv genug entgegnete: „Ich glaubte das nicht, allein Sie verstehen es besser als ich."

So fleißig Molière als Dichter war, so angestrengt arbeitete er auch als Darsteller. Er trat in fast allen seinen Stücken und in allen Fächern, gewöhnlich aber in Hauptrollen auf. Die Bühne sah ihn unter Anderem als Alceſt im Misanthrop, als Orgon im Tartuffe, als Harpagon im Geizhals, als Argan im Malade imaginaire, und im George Dandin und im Bourgeois Gentilhomme in den Titelrollen. So trefflich er als Komiker war, so wenig wußte er sich in's tragische Fach zu finden, und dennoch liebte er es, grade darin aufzutreten.

Sein Aeußeres schildert eine gleichzeitige Schauspielerin als für einen Komiker sehr passend und in Uebereinstimmung mit Mignard's Porträts, folgendermaßen: „Er war weder zu dick noch zu mager, eher groß als klein von Gestalt, besaß edlen Anstand und ein schönes Bein. Sein Gang war gehalten, sein Aussehen sehr ernsthaft, die Nase dick, der Mund groß, die Lippen voll, der Teint braun, die Augen-

brauen schwarz und stark. Die verschiedenartigen Bewegungen, welche er mit den letzteren machte, gaben seinem Gesicht einen sehr komischen Ausdruck."

Was sich häufig bei Schriftstellern wie Schauspielern, welche der heiteren Muse dienen, findet: Ernst, selbst Trübsinn im gewöhnlichen Leben, das war auch Molière's Eigenschaft. Er hatte einen finsteren, melancholischen Zug in seinem Charakter, und sein beständiges Studium der kleinlicheren menschlichen Schwächen, Verkehrtheiten, Lächerlichkeiten und Schlechtigkeiten, in deren Darstellung er seine Lebensaufgabe erblickte, mochte mitunter den schwarzsichtigsten Misanthropen in ihm wach rufen. Ohne ungesellig zu sein, war er, zwar nicht im engeren Freundeskreise wohl aber im gewöhnlichen socialen Verkehr, schweigsam, scheinbar in sich gekehrt, wesentlich aber Beobachter, Arbeiter in seinem Fach. Wer dort in dem Komöden einen Spaßmacher, ein Unterhaltungstalent zu finden erwartete, fand sich sehr enttäuscht. Interessant ist die Notiz, daß er viel Gewicht auf das kritische Urtheil der bekannten Ninon de l'Enclos legte und ihr manche seiner Stücke vor der Aufführung zur Prüfung vorlas.

Molière starb in seinem Beruf. Er war schon frühzeitig brustleidend gewesen, und sein häufiges Auftreten, wovon er sich durch keine Rücksicht auf

seinen Körper zurückhalten ließ, konnte dieses Uebel nur steigern. Am 17. Februar 1673 gab er, obwohl sehr leidend, den Argan im Malade imaginaire. Mit großer Anstrengung hatte er die, um vier Uhr begonnene Vorstellung fast zu Ende geführt, als ihn bei Aussprache des Wortes: Juro! Krämpfe befielen. Nach Hause gebracht, starb er bald darauf an einem Blutsturz, in seinem zweiundfünfzigsten Lebensjahr. Zwei Priester, von welchen man nacheinander die Sakramente für ihn verlangt hatte, verweigerten sie dem „Komödianten," und als endlich ein Dritter ankam, war der von der komischen Muse Geweihte todt. In Folge dessen versagte ihm der Geistliche der Gemeinde die übliche Bestattung, der Erzbischof von Paris billigte diese Weigerung, und erst auf die Intervention des Königs fand die Leiche ein christliches Grab.

Auf dasselbe regneten zahllose Epitaphe, namentlich von schlechten Dichtern. Als einer der Letzteren ein Solches dem großen Condé präsentirte, welcher den Verstorbenen sehr hoch geschätzt hatte, fuhr ihn der Krieger in barschem Schmerz mit den Worten an: „Wollte Gott, daß der im Grabe mir Ihre Grabschrift hätte bringen können!"

Daß Molière nicht Mitglied der Akademie wurde, lag nicht lediglich an dem neidischen Coteriewesen

der Letzteren. Vielmehr verhandelte man, obwohl spät, über seinen Eintritt, allein die Sache zog sich dadurch hinaus, daß er sich nicht entschließen konnte, der unerläßlichen Bedingung, nicht mehr als Schauspieler aufzutreten, nachzukommen. So mußte sich, wie schon erwähnt, jene Gesellschaft mit der Büste des Verstorbenen und dem Ruhm, ihn nicht unter sich gehabt zu haben, begnügen.

Molière steht als Lustspieldichter auf einer Höhe, welche vor wie nach ihm noch nicht erreicht worden ist. Und diese Stellung ist um so erhabener, als er sie nicht, wie es der Natur der Dinge nach gewöhnlich geht, erklomm, indem er auf die Schultern Anderer stieg. Vergeblich sieht man sich nach seinen Vorläufern um. Shakspeare hatte Greene und Marlowe, Ariost den Bojardo, Göthe und Schiller hatten Wieland, Herder, Klopstock vor sich. Aber was fand er, in seinem Fach, in der ganzen, antiken wie modernen Welt? Bis dahin hatte, in ganz Europa, die Komödie verhältnißmäßig am Wenigsten geleistet. Die politische Satire des Aristophanes, die leichtfertigen, schablonenartigen Intriguenstücke der späteren attischen Schulen und ihrer Nachahmer in Rom, die burlesken, populären Farcen des Mittelalters und der Renaissance, die Auffrischung des antiken Lustspiels mehr

auf gelehrtem als auf dichterischem Wege in Italien, England und Frankreich, die zwar eigenthümliche allein auch höchst stereotype und halb ernste Degen- und Mantelkomödie der Spanier, in welcher die Intrigue stets über die Charakteristik vorwiegt — das Alles steht weit ab von dem Gipfelpunkt dieser Dichtgattung, dem Charakter- und Sittenlustspiel. Nur in England war dieses letztere Fach während kurzer Zeit gut gepflegt worden von der nicht zahlreichen und, wie es scheint, auch nicht von besonderem Erfolg gekrönten Schule des trefflichen Ben Jonson. Allein ihr verdankte Molière, wenn er sie auch etwa gekannt hätte, Nichts. Der natürliche Beruf seiner Nation zum Lustspiel fand in ihm sein Organ, und alle Verhältnisse, namentlich aber ein ungeheurer Stoffreichthum an Lächerlichkeiten, lagen für die Ausbeutung durch sein eminentes Talent so bereit, daß er den, in allen anderen Formen der Dichtung von den benachbarten Nationen so weit überflügelten Franzosen, in der Komödie den ersten und unbestreitbaren Preis auf alle Zeiten hinaus erringen konnte, nachdem dieselben schon in verschiedenen einzelnen Erscheinungen, besonders in der trefflichen alten Farce vom Advokaten Pathelin und in Corneille's Lügner,

gezeigt hatten, nach welcher Richtung ihre hauptsächliche dichterische Kraft ging.

Zu jenen Enden konnte sich Molière nicht allein am Hof oder in Paris bilden. Zwölf Jahre lang zieht er mit seiner Truppe in ganz Frankreich umher und studirt, während er zugleich das Technische des Schauspielens und Dichtens übt, die Lustspielstoffe, welche in den Thorheiten, Schwächen, Schlechtigkeiten und Verkehrtheiten der Menschen liegen, in unmittelbarster Nähe. In den genannten ersten Stücken, Nachahmungen aus dem Italienischen, überspringt er schnell die Leistungen vor und neben ihm und steht dann plötzlich, von den Précieuses ridicules und der Ecole des Femmes an, in seiner vollen, eigenthümlichen Größe da.

Freilich kann man nicht alle Stücke, welche er von da an verfaßte, als Meisterwerke bezeichnen. Höchst wahrscheinlich aber würde er nur solche producirt haben, wenn ihm seine vielbeschäftigte Stellung dem Hof und dem König gegenüber, erlaubt hätte, nur nach Lust und Laune zu arbeiten. Allein von dort her ertönte beständig ein gebieterisches Geschrei nach neuen Zerstreuungen, und so muß das Quandoque bonus dormitat Homerus leider auch auf Molière angewandt werden, wenn man ihn mehr als ein halbes Dutzend Festspiele, Ballette und ähn-

liche oberflächliche Hofergötzlichkeiten auf höheren Befehl, mit ungeheurem Zeitaufwand, verfertigen und arrangiren sieht. Allein bei diesen Concessionen an den Egoismus des Autokraten handelte es sich nicht allein um Stellung und Brod des Dichters sondern auch um die Möglichkeit, Besseres auf die Bühne und zum Erfolg zu bringen. Dieser Rücksicht aber gegenüber ist kein Tadel gegen den Dichter statthaft, da er das Bessere und dessen Erfolg wahrlich nicht schuldig geblieben ist.

Außer den Balletten und Festspielen sind von den Stücken höheren Werths noch diejenigen auszuschließen, welche sich, wie der Amphitryon, der Don Juan und andere, an antike, spanische oder italienische Vorbilder anschließen. Allerdings hat Molière darin Originelles und Eignes genug zugesetzt und das Fremde mit dem Stempel seines Geistes so umgeprägt, daß er wohl sagen durfte, „er nehme sich sein Gut wieder, wo er es finde." Allein seine volle Größe entfaltet sich doch nur in den Stoffen seiner freien Erfindung. So ist unter den dreißig erhaltenen Stücken (das wenige Verlorene ist wahrscheinlich unbedeutend) der höchste Rang nur folgenden sechs Komödien: les Précieuses ridicules, 1659, l'Ecole des Femmes, 1662, le Misanthrope, 1666, Tartuffe, 1667,

l'Avare, 1667, les Femmes savantes, 1672, einzuräumen.

Da wo die Verkehrtheiten im menschlichen Leben entspringen, im Schein ohne Sein, in der Prätention ohne Begründung, in der Anmaßung ohne Grundlage, in den gemeineren, nur irdischen Regungen des Gemüthes, an dieser richtigen Quelle des Sitten- und Charakterlustspiels suchte und fand Molière die ihm passenden Stoffe. Die Vorrede zu einer englischen Ausgabe seiner Werke vergleicht dieselben mit einem „Galgen, an welchem das Laster und die Lächerlichkeit aufgehängt seien." So stark und unzart dies ausgedrückt ist, so wahr bleibt es doch. Die besonderen Thorheiten der Zeit, z. B. die verzwickte Gefühlsseligkeit und übergeschnappte Metaphernsprache der Preciösen, die Sucht des Roturiers nach Verbindung mit dem Adel oder nach Nachahmung von dessen Manieren, sowie die allgemeineren Verkehrtheiten in ihrer konkreten Erscheinung, der Geiz, die religiöse Scheinheiligkeit, die Charlatanerien inhaltloser, pedantischer Zopfgelehrsamkeit — das sind seine Lieblingsthemata, dort nimmt er die Betrüger wie die Betrogenen fest am Kragen und führt sie aus dem wirklichen Leben, wo sie unerkannt herumgehen, auf die Bühne, um sie erbarmungslos bloß zustellen. Kein Charakter wird dort erfaßt, der

nicht mit der unerbittlichsten psychologischen Wahrheit bis in seine letzten Consequenzen und genauesten Details ausgeführt würde. Und wie überraschend und leider wie niederschlagend sind die Wahrheiten, welche sich aus dieser Unerbittlichkeit ergeben! Denn wir erkennen dort, daß nicht allein die schlechten, sondern auch die thörichten und lächerlichen Menschen meist weit davon entfernt sind, durch die Lektion, welche sie erhalten, gebessert zu werden, daß sie vielmehr entweder in eine andere, verwandte Verblendung oder in das entgegengesetzte, gleich verkehrte Extrem verfallen. Wenn Harpagon endlich den Verhältnissen weicht, so diktirt sein unverbesserlicher Geiz doch bei seinem Nachgeben die Bedingung, daß ein Anderer die Kosten der Hochzeit trage. Der eingebildete Kranke ist so in die Arzneiwissenschaft verrannt, daß er, nach allen Enttäuschungen, die sie ihm bereitet hat, zuletzt selbst Arzt wird. Statt die Welt endlich zu nehmen, wie sie ist, potenzirt der Misanthrop sein Schmollen mit derselben schließlich bis auf den Entschluß, ein von aller menschlicher Gemeinschaft zurückgezogener Einsiedler zu werden, und Orgon, der allzuviel Vertrauende, schlägt, weil er sich nur einmal durch einen Schurken betrogen sieht, sogleich in den entschiedensten Pessimisten um. Nicht weniger genau hat der Dichter

allen geheimen Gängen und Motiven des menschlichen Gemüthes dort nachgespürt, wo er, durch eine nur zu wahre Ironie des Schicksals, seine lächerlichen, verblendeten oder unwürdigen Menschen in irgend einem wichtigen Punkt ihre Natur verläugnen, ihrer Richtung die Spitze abbrechen und grade das Gegentheil des, von ihnen zu Erwartenden thun läßt. „Dort," sagt Molière's Herausgeber, Auger, „setzt der Dichter in dramatischer Weise die Leidenschaft dem Charakter entgegen und führt einen Konflikt herbei. Daß sich der menschenfeindliche Alcest von der koketten Celimene einnehmen läßt, daß der geizige Harpagon sich in ein armes Mädchen verliebt, daß der behutsame Tartuffe die Frau gerade des Mannes begehrt, welchen er am Meisten zu menagiren hat, das sind jene tiefen und richtigen Kombinationen, welche nur einem Molière angehören."

Sollten solche, höhere ethische Zwecke erreicht werden, so mußte denselben die trockne Inscenirung der Katechismusmoral, die baare Bestrafung des Lasters und Belohnung der Tugend im Sinne der Cumberland und Kotzebue, zum Opfer fallen. Man wird es also schwerlich mit J. J. Rousseau, welcher hauptsächlich diesen Vorwurf erhebt, anstößig finden, daß in Molières Stücken, durch eine schein-

bare „Nachsicht gegen das Böse,“ das Laster oft über die Lächerlichkeit, die Gaunerei über die Bornirtheit triumphirt. Denn darin liegt grade die Feinheit und der Schwerpunkt einer guten Komödie. Gegen die absolute Bosheit, gegen Straßenraub, Dieberei, Fälschung und Unterschlagung, bedarf man der Aktion auf den Brettern nicht, gegen sie richtet sich schon das Anathem der ganzen menschlichen Gesellschaft und die Thätigkeit der Gerichte. Aber die unfaßbaren und nicht minder schädlichen Laster, wie Geiz und Scheinheiligkeit, die dummen Prätentionen des Vornehmthuns, die hinter gelehrten Phrasen versteckte Unwissenheit, die als Menschenhaß verkleidete Eigenliebe, das sind Punkte, welche dort am Besten angegriffen werden können und sollen. Nun läßt sich zwar ein Tartuffe entlarven und ist dadurch bestraft, allein wie soll man dem Geizigen, dem Aufgeblasenen, dem Hochmüthigen beikommen ohne List und Intriguen? Der reine Tugendspiegel aber wird sich zu Anwendung der letzteren Mittel nicht hergeben, und so bedarf man dazu jener zweideutigen Charaktere, welche in der Ausbeutung der Schwächen und Lächerlichkeiten Anderer hart an das Unerlaubte streifen, als Mittel zu jenem Zweck aber mit Erfolg operiren müssen und dadurch den wenig haltbaren Vorwurf der Indulgenz des Dichters gegen

Handlungen von zweideutigem moralischem Werth erzeugt haben.

Gegründeter ist der Einwand, daß die Handlung der Stücke jenen höheren ethischen Zwecken gewöhnlich nur schlechthin angepaßt wird und um ihrer selbst willen nur eine sehr geringe Sorgsamkeit erfährt. Nur im Tartuffe liegt eine tüchtige Intrigue vor. In fast allen anderen und zwar grade in den besseren Komödien ist sie entweder, wie im Misanthrop, gleich Null oder verläuft in der ganz äußerlichen und willkürlichen Weise des spanischen Styls mit dessen nächtlichen Personalverwechselungen, Verkleidungen u. s. w. Dadurch tritt das burleske Element, die reine Posse zu häufig und bei unpassenden Gelegenheiten hervor, wie z. B. im Tartuffe, in einer durchaus ernsten Scene, die Versteckung Orgons unter dem Tisch und das Hin- und Herzerren desselben, nach unseren Geschmacksbegriffen störend erscheint, so daß Boileau streng, allein nicht ungerecht sagen durfte:

> Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

Freilich muß man, bei Abwägung dieses Mißstandes, wie man es ja auch so gern bei Shakspeare thut, die Verhältnisse und den Geschmack

der Zeit mit in Rechnung bringen. Von einer dramatischen Gattung, welche aus possenhaften Anfängen hervorgegangen war, verlangte man noch immer das niedrig Komische, Zwergfellerschütternde, welches unmittelbar und ohne Bedürfniß des Nachdenkens wirkte. So wies, die Nachtheile nicht scheuend weil die Vortheile wollend, der Schöpfer des Sitten- und Charakterlustspiels, ähnlich wie sein größter Geistesgenosse in England, das volksthümliche Element auch da nicht ab, wo es sich in Ungehörigkeiten vertiefte. Doch ist er auch in der Posse vortrefflich, wie es selbst Voltaire anerkennt mit den Worten: „In allen Possen von Molière gibt es Scenen, welche der höheren Komödie würdig sind. Wenn ein hochbegabter Mann auch schäkert, so kann er doch nicht anders als mit Geist schäkern." Die äußerlichen Mittel der Intrigue spanischen Styls waren übrigens damals im gewöhnlichen Leben so häufig, daß sie nur uns veraltet und unpassend erscheinen, während sie die Zeitgenossen, wenn nicht fein, so doch ganz natürlich finden mußten.

Den Gipfelpunkt seiner Kunst erreichte unser Dichter in den Jahren 1666 und 1667, also erst gegen die Mitte seiner vierziger Jahre, mit dem Tartuffe und dem Misanthrop. Das erstere Stück ist Gemeingut der ganzen gebildeten Welt

Europa's geworden, das Letztere sollte es werden, als das Ideal des höheren und feineren Sitten- und Charakterlustspiels.

Diese Komödie fiel nicht, wie man oft annimmt, anfänglich durch. Nur hatte sie, weil aller niedrig komischen Elemente streng entkleidet, vor der großen Masse einen verhältnißmäßig geringen Erfolg, wurde aber von den Gebildeten um so mehr geschätzt. Der Dichter hat dort in dem Alceſt einen Mann von Geist und Bildung, tüchtigem Charakter und guten Sitten, welcher nur den einzigen Fehler besitzt, ein takt- und rücksichtsloser Wahrheitsfreund zu sein, in die Umgebung einer unwahren, konventionellen, höfischen Welt gesetzt und die Konflikte aufgezeigt, in welche eine solche Natur mit allen Lebensbeziehungen, in der Liebe, in der Freundschaft, vor den Gerichten und im gewöhnlichen täglichen Verkehr, kommen muß. Um dabei nicht allzuhart gegen die Welt zu werden, läßt er den Alceſt nicht als einen ganz unpartheiisch und kalt richtenden Philosophen erscheinen, sondern setzt ihm eine gewisse, Leuten seines Charakters oft eigene, ungerechte Schwarzsichtigkeit und übertriebene Eigenliebe zu, welche den Unwillen des Menschenfeindes gegen Schein und Lüge gerade da am Lautesten werden lassen, wo sein eigner Vortheil in's Spiel und zur Beeinträchtigung kommt. Durch diese

ebenso geschickte als richtige Combination wird ein doppeltes Ziel erreicht. Auf der einen Seite ergibt sich die Gelegenheit, durch das Organ des Wahrheitsfreundes diesmal nicht eine einzelne Verkehrtheit, sondern summarisch alle Lächerlichkeiten und Lügen einer gezierten Hofgesellschaft zu geißeln. Auf der anderen Seite erscheint das Treiben des hochmüthigen und süffisanten Ideologen, welcher von dem Durchschnittsmenschen das Unmögliche verlangt und mit einem Balken im eignen Auge die Splitter in den Augen Anderer richtet, nicht minder verwerflich. Endlich stellt der Dichter zwischen die beiden Extreme in Alcest's Freund, Philinthe, den Mann des gesunden Menschenverstandes in die Mitte, welcher selbst das Rechte übt, ohne darum stellenweise Concessionen an das Gegentheil zu verweigern oder dasselbe ungehört zu verdammen.

Verliere Alcest ungerechter Weise einen Prozeß, so wird es ihn freuen, weil ihn dies zur Verdammung der Menschheit legitimirt:

Ce sont vingt mille francs, qu'il m'en pourra coûter,
Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester
Contre l'iniquité de la nature humaine
Et de nourrir pour elle une immortelle haine.

Aber, entgegnet Philinthe, wäre es nicht schöner,

wenn der Besserwissende sein Wissen benutzte, um eine Ausnahme von der Regel der allgemeinen Verkehrtheit zu machen?

C'est le plus bel emploi que trouve la vertu,
Et si de probité tout était révêtu,
Si tous les coeurs étaient francs, justes et dociles,
La plupart des vertus nous seraient inutiles,
Puisqu'on en met l'usage de pouvoir sans ennui
Supporter dans nos droits l'injustice d'autrui.

Allein was vermögen die vernünftigsten Raisonnements gegen gereizte Stimmungen? Ist ja doch der Menschenfeind, zum Hohn seiner selbst, in die frivole Celimene, welche ihm in's Gesicht mit Anderen kokettirt, und alle die von ihm so gehaßten Fehler der Hofgesellschaft an sich hat, verliebt und mit ihr verlobt! Er ist in Betreff ihrer Nichts weniger als blind, allein

J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer,
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer,

denn er muß erfahren, daß

la raison n'est pas ce que règle l'amour,

und ruft ihr im höchsten Zorne zu:

c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi!

So reiht sich in diesem trefflichen Stück Eine tiefe

psychologische Studie an die andere und entfaltet sich darin ein nur allzuwahres Bild der vielen lächerlichen Figuren, welche in jeder sogenannten höheren Gesellschaft ihre Rolle spielen. Die Höflinge umarmen sich, schwören einander ihre Hochachtung und alle Dienste der Welt zu, theilen sich unter großen Wortverrenkungen die unnützesten Dinge mit, und wenn sie sich trennen, weiß Keiner, mit Wem er gesprochen hat. Oronte trägt dem Alceſt, unter der Versicherung der höchsten Verehrung, aus dem Stegreif seine Freundschaft an, um ihm schließlich ein Sonnett vorlesen zu können, welches dieser natürlich abscheulich findet. Die prüde Arsinoë putzt die kokette Celimene und Diese Jene herunter, und in einer medisanten Laune schildert die Letztere mit viel Humor eine köstliche Reihe von Gecken: den Schwätzer welcher einen Anderen in der Mittagshitze eine volle Stunde lang vor seiner Sänfte aufhält, um ihm mit vielen Worten Nichts zu sagen; den Geheimnißkrämer, der, ohne irgend welche Beschäftigung, immer beschäftigt aussieht, und Euch, bis auf den guten Tag, Alles in's Ohr sagt; den Unbefriedigten, welcher sich den Anschein der Gelehrsamkeit dadurch gibt, daß er an Allem mäkelt und Bewundern und Lachen den Dummköpfen überläßt, u. s. w.

Man wird dieses Stück, dessen sämmtliche Vor-

züge erst durch mehrmalige, sorgfältige Lektüre begriffen werden, schwerlich aus der Hand legen, ohne von der psychologischen Tiefe und Feinheit und namentlich von der humoristischen Befähigung des Dichters durchdrungen zu sein.

In der scenischen Form hat Molière die traditionelle Freiheit der französischen Komödie, sich in Prosa und ohne Beachtung der drei Einheiten zu bewegen, benutzt und erhalten. Doch zog er, im höheren Fach, die gebundene der ungebundenen Sprache vor. Von den, als die besten genannten sechs Stücken ist nur Eins, l'Avare, in Prosa und dasselbe fiel, wahrscheinlich grade deswegen, anfänglich durch. Auch steigen die besseren Stücke, mit Ausnahme der einaktigen Précieuses ridicules, auch fünf Akte, während die geringeren oft auf deren drei herabgehn, oder ganz kurz und ohne Eintheilung sind.

Was Molière außerhalb des Lustspielgebietes geleistet hat, ist unbedeutend. Von einer Jugendtragödie ist nur der Titel: die Thébaide und die Kunde erhalten, daß sie in der Provinz durchfiel. Was er später gelegentlich reimte, ist frostig und kalt, so einige Sonnette und ein poetisches Dankschreiben an den König für Aussetzung einer Pension von tausend Franken, welches indeß durch einige kräftige satirische Hiebe auf die Anmaßungen

des Hofadels geziert wird. In seiner Besingung eines Gemäldes von Mignard im Val de Grâce, welche den Titel: la Gloire du Dôme du Val-de-Grâce, führt, zeigt folgende bemerkenswerthe Stelle, wie die klassische Zeitrichtung sich selbst in das ästhetische Bewußtsein des nationalsten Dichters eingewurzelt hatte. Er findet jenes Bild

Assaisonné du sel de nos grâces antiques
Et non du fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et, de la grande Rome abattant les remparts,
Vint avec son empire étouffer les beaux arts.

Die verschiedenen Chansons und Couplets, welche unser Dichter in seine Stücke, namentlich in die Festspiele, hie und da einstreut, machen zwar keine hohen poetischen Prätentionen, besitzen aber in ihren leichten und kurzen Formen meist die Anmuth den Witz, den Humor und die Sangbarkeit der früheren Erzeugnisse der gallischen Muse.

Wir haben oben gesagt, daß Molière seine Höhe erklomm, ohne dabei auf die Schultern Anderer zu steigen, daß er nicht, wie selbst Shakspeare, Ariost, wie fast alle großen Dichter, seine Vorläufer

hatte. Wir wiederholen dieß, ohne die possenhafte, faunartige Persönlichkeit, welche wenigstens das Zeug dazu hatte, sein Vorgänger zu werden, ohne Paul Scarron zu vergessen.

Er ist, 1610, als der Sohn eines vermögenden Parlamentsrathes geboren. Seine Jugend verbrachte er, ohne Etwas von literarischem Beruf zu ahnen, bald in Paris, bald in der Provinz, mit leichtfertigen Zerstreuungen in jenen, immer existirenden, lebenslustigen Umgebungen, „in welchen ein anständiger Mensch keine guten Sitten haben darf.“ Aus dieser Lebensweise reißt ihn ein plötzlich eintretendes Gliederleiden, welches seinen Körper, mit Ausnahme seines Magens, verrenkt und fast tödtet, seinen lebhaften, witzigen Geist aber vollkommen unbeschädigt läßt. Von den fabelhaften, als Ursache jenes Leidens erzählten Anekdoten ist keine verbürgt und namentlich die von seiner Verkleidung als Vogel auf dem Karneval von Mans, einer Verfolgung durch den Pöbel und einem erkältenden Versteck in einem Sumpf, ganz unhaltbar. Die Folgen des Uebels aber hat er selbst nur zu anschaulich beschrieben. Demnach ist „Eines seiner dicken Augen auf derjenigen Seite eingedrückt, auf welcher sein Kopf überhängt, seine Zähne, einst perlenweiß, haben die Farbe des Holzes und werden bald die des Schiefers haben, seine

Beine machten mit den Hüften zuerst einen stumpfen, dann einen rechten und endlich einen spitzen Winkel, Hüften und Oberkörper stehen in gleicher Beziehung, und der Kopf neigt sich gegen den Magen, so daß das Ganze einem Z sehr ähnlich sieht. Seine Arme sind ebenso verkürzt wie seine Beine, seine Finger wie seine Arme" und so stellt der Unglückliche in Allem nur „einen Abriß des menschlichen Elends vor."

In solch hülflosem Zustand beginnt Scarron seinen Witz zu verwerthen und einer Muse zu lauschen, welche unter anderen Verhältnissen vielleicht nie zu ihm gesprochen hätte. Durch Intriguen einer Stiefmutter jedes Vortheils aus dem bedeutenden väterlichen Vermögen beraubt und dennoch durch die Bedürfnisse seines Magens, welche er mit gewissenhafter Gourmandise befriedigt, zu starken Ausgaben genöthigt, weiß er sich Seitens der Königin Anna, für „Ihrer Majestät Kranken", wie er sich nennt, eine Pension, und Seitens seiner Freunde und Gönner Gratifikationen für die Gedichte, welche er ihnen widmet, zu erwerben. Zugleich wird der geistreiche Leidende, welcher, je nach seinem Zustand, bald flucht, bald lacht, bald weint und heftige Schmerzensanfälle mit Muth erträgt, in Paris ein Gegenstand der Neugierde und ein vielbesuchter Gesellschafter. Zwar mischt er sich während der Fronde, über die Kälte

Mazarin's, seiner Dedikation des Typhon gegenüber, erbost, unter die Gegner des Ministers und erinnert ihn, in dem bitteren Angriff der Mazarinade, an seine Jugendabentheuer mit „spanischen Frucht- und Zwiebelhändlerinnen“, allein er bleibt doch nach Jenes Sieg in der guten Gesellschaft und wird nicht zur Rechenschaft gezogen.

Scarron wurde, schon lange gelähmt, der Gatte der nachmaligen Maitresse und endlichen Gemahlin Ludwigs XIV., der Marquise von Maintenon. Als ein mittelloses Fräulein aus der altadeligen, wegen ihres Protestantismus verfolgten und dadurch verarmten Familie d'Aubigné hatte sie, in großem Elend, dem Dichter gegenüber gewohnt. Eine Correspondenz, in welcher sie einen ungewöhnlich starken und feinen Geist verrieth, entspann sich zwischen ihnen, und endlich reichte sie ihm dieselbe Hand, welche, dreiunddreißig Jahre später, der etwas heruntergekommene Beherrscher Frankreichs begehrte. Scarron selbst war schon lange vorher, 1660, den immer erneuten Angriffen seines Uebels erlegen, nachdem er zu seinen, um ihn versammelten und weinenden Freunden und Verwandten gesagt hatte: „Ihr könnt nie soviel über mich weinen, Kinder, als Ihr durch mich gelacht habt“.

Er war mehr Spaßmacher als Poet, und seine

komische Dichtung verdient schwerlich den hohen Ruf, den sie hat. Sein schönes Talent wurde von ihm nur zur Zerstreuung, zur Erholung, als Subsistenzquelle verbraucht, nur die formloseste Burleske und ein widerwärtiger Cynismus, widerwärtig weil ohne Humor, verkörpern sich in ihm. Sein komisches Epos Typhon ou la Gigantomachie, die Satire la Mazarinade, seine Légende de Bourbon, seine travestirte Uebersetzung der Aeneide, sein Roman comique, welcher in sehr ergötzlicher Weise die Künstlerschicksale einer, die Provinz durchwandernden Komödiantentruppe schildert, seine Lustspiele endlich — alle diese Werke sind nur Produkte eines oberflächlichen, kalten, wenn auch sprühenden Witzes, ohne jede tiefere poetische Zuthat aus Herz und Gemüth und von äußerst nachlässigen Formen. So beruht die Wichtigkeit seiner Literaturstellung nicht auf dem, was er leistete, sondern in der Thatsache, daß er, so kurz vor Molière und Lafontaine, seinen Zeitgenossen für einen komischen Dichter ersten Ranges galt. Und doch steht sein flaches possenhaftes Wesen von der Originalität und Erhebung dieser beiden Geister nicht minder weit ab als von Rabelais, als der Farbentopf von dem Meister des Pinsels. Um Molière richtig zu schätzen, muß man ihn

auf der Folie Scarron's erblicken, Scarron's, dessen vorübergenden und bald durch Besseres ersetzten Erfolg, Boileau so kurz und treffend bezeichnet mit den Worten:

Mais de ce genre enfin la cour désabusée
Dédaigna de ces vers l'extravagante aisée,
Distingua du naïf le plat et le bouffon
Et laissa la province admirer le Typhon.

Lafontaine.

Ludwig XIV. 1643—1715.

Nur einmal unter dem stattlichen Regiment Ludwigs XIV. tritt in der Lyrik und in der leichten erzählenden Gattung, das „anmuthige Geplauder" Marot's und die gefällige und geschmeidige Form des gallischen Styls auf dem in naiv lasciven Dichter, welchen der Literator Géruzez in seiner parfümirten Diktion sehr bezeichnend „die Blüthe des gallischen Geistes mit einem Duft aus der Antike," nennt. Es ist in Lafontaine, Alfred de Musset's fleur de sagesse et de gaîté, dem bonhomme par excellence, welcher, zwischen den Weinbergen der Champagne in harmloser Gemüthsruhe und cynischer Naturwahrheit aufgewachsen, als liebenswürdiges großes Kind zweck- und planlos in den Irrgärten der Poesie

umherschweift und grade dadurch die anmuthigsten Stellen entdeckt, grade dadurch zu den, zum Zeitvertreib gewundenen Kränzen die schönsten Blumen findet. Er allein hat nicht, wie alle anderen dichterischen Zeitgenossen, dem Modegeschmack des Hofs gefröhnt, sein Naturell verläugnet und den heimischen Boden verlassen, um nach Fremdem zu greifen. Inmitten des allegorisirenden, mythologischen Prunks, welcher den Parnaß wie Versailles und Paris erfüllte, steht er da als ländlicher Mann, ohne Puder und Perücke, mit dem Winzerstab statt des Galanteriedegens bewehrt, träumend statt schmeichelnd und lügend, oft sich selbst und immer die Welt vergessend. Auch versteht man ihn dort nicht. Dem pomphaften Könige, welchem die hohlen Donnerphrasen eines Bossuet imponiren, kann die realistische Naivetät der Fabeln nicht behagen. Die erotischen Tändeleien seiner Lyrik, wahre Kleinigkeiten, allein groß in Grazie der Form wie des Inhalts, passen nicht zu der neumodischen Tiradensprache der Galanterie großen Styls. Die barfüßige Natürlichkeit und Lascivität der Erzählungen ergötzen zwar insgeheim auch den Hof und die gute Gesellschaft, allein das darf dort nicht eingestanden werden, wo man noch an der Empfindsamkeit der Prätentiösen laborirt und die wachsende Corruption durch gesteigertes Raffine-

ment der Formen zu verdecken sucht. Doch was kümmert das Alles den gemüthsruhigen, still in sich vergnügten Jean? Er bleibt in seiner Art, bescheiden, ohne die Größe seines eigenen Verdienstes zu ahnen, aber beglückt durch nahe Freundschaft mit den ersten poetischen Größen, mit Molière, Racine, Boileau, welche seine Geistesverwandtschaft instinktiv empfinden. Während sie aber nur den stolzen König des Tages mit verblümten und offenen Schmeicheleien ansingen, ist er der Einzige unter den dichterischen Zeitgenossen, welcher das Andenken des guten und volksthümlichen Heinrich IV. feiert und am Ende seiner Thätigkeit von sich sagen darf:

Je n'ai jamais chanté que l'ombrage des bois,
Flore, Echo, les Zéphyrs et leurs molles haleines,
Le vert tapis des près et l'argent des fontaines.

Stellt eine lebendige Feldblume zwischen prachtvolle, künstliche Bouquets aus Gaze, Mousselin, Pappe und Schmelz, und Ihr habt Lafontaine vor dem Versailler Hof, im Dichterkreise Ludwigs XIV. als den Sänger, welchem ein Béranger in herzlicher Anerkennung nachrufen mochte:

Pour une âme incertaine
La science est d'un voix secours,
Gardons Lisette et Lafontaine,
Muses restez, restez amours!

Jean de Lafontaine ist am 8. Juli 1621 in geringer Entfernung von Paris, zu Château Thierry geboren, wo sein Vater königlicher Forstmeister war. Seine Jugendbildung erhielt er nach Einigen zu Hause, nach Anderen zu Rheims. Doch scheint sie nicht sehr weitgehend gewesen zu sein, wenigstens verstand er nie Griechisch. Mit neunzehn Jahren in die Verbindung des Oratoriums eingetreten, verließ er dieselbe nach achtzehn Monaten wieder. Nun bewirkte sein Vater, welcher aus seinem Sohn gern einen Dichter werden sehn wollte, und, als dieser Wunsch später erfüllt war, eine unsägliche Freude darüber empfand, um ihm einen Stand und und eine Versorgung zu geben, dessen Eintritt in sein eignes Amt. Unser Bonhomme versah dasselbe lange Zeit mit der vollen, naiven Sorglosigkeit seines Charakters, ohne Etwas davon zu verstehn und unbekannt mit den gewöhnlichsten, technischen Ausdrücken. In gleich indolenter Weise ließ er sich denn auch durch seinen Vater in eine eheliche Verbindung hineinschieben, bekümmerte sich aber alsbald, obwohl seine Frau jung, hübsch, vermögend und

geistreich war, um sie und den einzigen Sohn, den er mit ihr hatte, kaum mehr als um die Försterei.

Sein poetischer Beruf kam ihm erst in seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr, und da nur durch einen Zufall, zum Bewußtsein. Ein Offizier, welcher in Château Thierry im Winterquartier lag, las in seiner Gegenwart eine Ode von Malherbe vor. Lafontaine hörte, nach dem Bericht eines Zeitgenossen, „mit mechanischen Kundgebungen der Freude, der Bewunderung und des Erstaunens zu," und machte sich alsbald an das Studium jenes Dichters, welchen er las, auswendig lernte und endlich nachzuahmen versuchte. Allein nicht lange folgte er der falschen Bahn, in welche sein antiklassischer Geist hier gerathen war. Theils fremder Rath, theils eigentlicher Instinkt führten ihn bald auf das direkte Studium der Lateiner, von welchen Horaz, Virgil und Terenz seine Lieblinge wurden, dann auf die Neueren, wo er, als nächstverwandte Geister, Marot und Rabelais zumeist bewunderte und fernerhin am Liebsten nach Boccacio, Ariost und Machiavelli, dem Novellisten, und dem Heptameron der Königin von Navarra griff. Wie hoch er die Italiener schätzte, spricht er selbst aus:

Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse,
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en parle si souvent, qu'on en est étourdi.

Dagegen will er von strengklassischen Prätentionen
lichts wissen, und da er sich gegen seine Zeitgenossen
icht erheben darf, so trifft er um so härter die
hwächste Parthie der Nachahmung der Antike,
lonsard, nennt diesen Dichter hart, geschmack-
nd wahllos, und sagt endlich sehr treffend:

et auteur a, dit-on, besoin d'un commentaire,
n voit bien qu'il a lu mais ce n'est pas l'affaire:
u'il cache son savoir et montre son esprit.

Aus seinem stillen und beschaulichen Dahinleben
der Provinz wird der Bonhomme plötzlich durch
: Bekanntschaft Einer der berühmten Nichten Ma-
rin's, der Herzogin von Bouillon, ge-
sen, welche, von Paris verbannt, das verborgene
lent an seinem Wohnort entdeckt, und ihm, wahr-
einlich die Eigenthümlichkeiten seiner Disposition
athend, die Anregung zu dem frivolen Genre der
ntes gibt. Bald darauf nach Paris zurückbe-
en, nimmt ihn die Mancini, ohne seine Frau, mit
die Hauptstadt.

Dort sehen wir den Polyphile, wie er sich
st nennt, als einen Mann, welcher Allem die beste

Seite abzugewinnen weiß, in nahem literarischem Verkehr mit Acante (Racine), Elomire (Molière), und Boileau, bei den schon mehrfach erwähnten ästhetischen oder philosophischen Vereinigungen, bis zuerst, um 1667, Molière und Racine sich überwarfen, und dann auch die Beziehung zwischen dem Kritiker und dem Fabeldichter erkaltete. Hinsichtlich seiner äußeren Versorgung wurde Lafontaine zuerst in den Anhang des Ministers Fouquet eingeschoben, welcher ihm eine Pension aussetzte und nach seinem Sturz und während seiner Gefangenschaft in der Bastille von dem dankbaren und unerschrockenen Dichter gefeiert wurde. Eine zweite Versorgung fand er in dem Dienst der Prinzessin Henriette von England, und nach dem Tode dieser Frau bot sich ihm ein Asyl und eine Art von zweiter Vorsehung, wie er sie bedurfte, bei der, Literatur und Philosophie kultivirenden Frau von Sablière, welche dagegen das Vertrauen ihres Schützlings im vollsten Maße, namentlich in Allem, was seine geistige Thätigkeit betraf, empfing.

Es dauerte lange, bis sich, 1684, die Pforten der Akademie dem im Volke schon sehr bekannten und beliebten Dichter öffneten, und als dies endlich geschah, scheint sein Eintritt nur dadurch vermittelt worden zu sein, daß sich die Stimmen der Feinde

Boileau's, welcher alleiniger Mitbewerber war, von diesem ab und auf den andern Candidaten wandten. Nach der Ernennung murrte der König gegen etwas wie Lärm und Kabale und verzögerte die Bestätigung, bis, sechs Monate darauf, Boileau erwählt war, so daß Beide zusammen dort eintraten. Die Abneigung des Hofs und des Königs gegen Lafontaine wurde schon erwähnt und ist erklärlich. Der egoistische Autokrat, welcher von dem Gesang unsers Dichters so viel begriff wie der Pfau von dem Liede der Nachtigall, liebte nur eine ostentatiöse Dichtung großen Styls, welche sich seiner eingebildeten Größe als Folie unterordnete und ihre prächtigsten Blüthen als Schmeicheleien vor den Stufen seines Thrones niederlegte. Zu einer solchen Rolle war Lafontaine, welcher seiner Zeit und Umgebung so wenig Rechnung trug, daß er bei dem Sturze eines Wohlthäters Theilnahme zeigte, wenig geeignet.

Um seine Frau zu Hause und um seinen Sohn, für dessen gute Erziehung und schließliches Unterkommen Andere sorgten, kümmerte er sich während seines Aufenthaltes in Paris noch weniger als vorher. Nur einmal im Jahr pflegte er nach Château Thierry zu reisen, um sich, durch Veräußerung von Grundstücken, Geld zu machen, oder, wie er es ausdrückte,

„das Kapital mit den Zinsen zu verzehren." Seine Frau sah er dann immer nur kurze Zeit, und als er sich einmal mit ihr gezankt hatte, ging er mehrere Jahre lang gar nicht mehr nach Hause. Endlich wissen ihn einige Freunde zu einem neuen Besuch dort zu stimmen, er kommt wirklich in Château Thierry und in seiner Wohnung an, man sagt ihm, seine Frau sei grade in der Kirche, er begibt sich einstweilen zu einem Freunde, bleibt aber zwei Tage lang bei demselben hängen und kehrt dann nach Paris zurück, ohne Madame de Lafontaine gesehen zu haben.

Wie groß übrigens seine Gleichgültigkeit in seinem konventionellen, ehelichen Verhältniß auch schon früher war, zeigt folgende Anekdote. Während er noch Château Thierry bewohnte, war er sehr nahe mit einem dort ansässigen Kapitän befreundet, und dieser ging täglich in seinem Hause aus und ein. Eines Tages berichtet ihm ein Zwischenträger, der Kapitän komme weniger wegen seiner als für Madame, und die ganze Stadt sei der Ansicht, er müsse sich mit Jenem schlagen. Lafontaine lächelt darüber, allein beim Grauen des nächsten Morgens findet er sich bei seinem Freunde ein und fordert ihn ohne Weiteres auf, sich anzukleiden und ihm bewaffnet vor die Stadt zu folgen. Dies geschieht. Vor dem Thor ange-

kommen, zieht der Dichter den Degen und fordert den Kapitän auf, ein Gleiches zu thun, „denn," fügt er hinzu, „das Publikum will, daß ich mich mit dir schlage." Nach kurzer Weigerung setzt sich der Militär in Positur, schlägt aber sogleich seinem ungeübten Gegner die Waffe aus der Hand und fragt dann, worum es sich denn eigentlich handle. Lafontaine nennt seinen Grund, der Kapitän protestirt gegen die Beschuldigung und erklärt, daß er von nun an keinen Fuß mehr in seines Freundes Haus setzen könne. „Im Gegentheil," ruft der Dichter, ihm die Hand schüttelnd, „ich habe gethan was das Publikum wollte, jetzt aber will ich, daß Du alle Tage zu mir kommst, sonst werde ich mich noch einmal mit Dir schlagen."

Der Dichter befand sich schon am Abend seines Lebens, als Frau von Sablière starb, und er sich, von Hülfsmitteln entblößt, in nicht geringer, materieller. Verlegenheit sah. Das nächste Anerbieten der Hülfe kam ihm von seiner ersten Beschützerin, der Herzogin von Bouillon, welche sich grade in England befand und ihn nach jenem Lande zu ziehn wünschte. Dieses Projekt scheiterte zumeist an der Schwierigkeit, welche der Dichter bei dem Versuch, in seinen alten Tagen Englisch zu lernen, erfuhr. Bald auch fand er in Frankreich selbst in alten

Freunden, Herrn und Frau von Hervart, neue Versorger, welche ihn bis an sein Ende bei sich aufnahmen. Er starb zu Paris am 13. Mai 1695, vierundsechzig Jahre alt.

Lafontaine's Berührungen mit der Geistlichkeit, als Vermittlerin des ewigen Seelenheils, dürfen nicht unerwähnt bleiben, da sie mit deren Anklagen gegen die Frivolität seiner Schriften und seinen eignen Ausfällen gegen kirchliche Mißbräuche zusammenhängen. Diese Berührungen wurden durch eine schwere Krankheit veranlaßt, welche ihn einige Jahre vor seinem Tode betraf. Als ihn der damals herbeigerufene Geistliche aufforderte, Almosen zu geben, entschuldigte er sich mit seiner Armuth, schlug aber dann vor, hundert Freiexemplare, welche er von einer bevorstehenden neuen Auflage der Erzählungen, also grade des hauptsächlich inkriminirten Objekts, zu erhalten hatte, zum Besten der Armen zu verkaufen. Mit einem anderen Geistlichen stritt er sich über die Ewigkeit der Höllenstrafen, welche sich, seiner Ansicht nach, nicht mit der Allgüte Gottes vertrug. Jener ließ natürlich von dem Dogma nicht ab und brachte den Dichter endlich dahin, dasselbe zuzugeben. „Aber," setzte der Bonhomme bei dieser Concession hinzu, „ich muß dann glauben, daß sich die Verdammten an ihren Zustand gewöhnen und sich schließlich in

der Hölle so wohl befinden werden wie der Fisch im Wasser." Seine Krankenwärterin soll damals zu dem eifrigen Seelsorger gesagt haben: „Nun, plagen Sie ihn nicht so, er ist eher dumm als schlimm, Gott wird den Muth nicht haben, ihn zu verdammen".

Um eine Generalbeichte nebst Vergebung zu erlangen, mußte der Todtkranke dem Geistlichen zwei Zugeständnisse machen: die Vernichtung einer kurz vorher vollendeten Komödie und die möglichst öffentliche Aussprache eines Gebetes um Verzeihung des Himmels für die Erzählungen. Das Lustspiel wurde ins Feuer geworfen, und der Widerruf der Erzählungen geschah zuerst vor einer Deputation der Akademie, und dann, als er wieder dort erscheinen konnte, vor dieser Körperschaft selbst. Sein in der Krankheit abgelegtes Versprechen, nur noch zum Lobe des Herrn dichten zu wollen, erfüllte er gleichfalls. Allein der liebe Gott kam, so bemerkt Lafontaine's Herausgeber, Auger, hierbei wie gewöhnlich, weitaus zu kurz gegenüber von dem, was vor ihm die Menschen erhalten hatten. Endlich ängstigte man damals dem Bonhomme auf geistlichem Weg einen Stachelgürtel auf den Leib, den er bis an seinen Tod trug — eine freilich geringe Strafe für ihn, der Ketzer genug war, in einer Unterhaltung seinen Liebling Rabelais auf gleiche Stufe mit dem hei-

ligen Augustin zu stellen und sich in den betreffenden Auseinandersetzungen nur durch die Bemerkung eines Anwesenden, daß er seinen linken Strumpf verkehrt anhabe, irre machen ließ.

Ein ähnliches, heiter sorgloses Wesen redet, wie aus der letzten so auch noch aus folgender Anekdote. Lafontaine dinirt eines Tages in Gesellschaft von Boileau, Molière und Anderen, und greift dabei das, auf dem Theater übliche Beiseitesprechen eines Spielenden in Gegenwart eines Anderen, als unnatürlich an, da der Letztere ja nicht umhin könne, zu vernehmen, was nicht für ihn bestimmt sei. Boileau und Molière verfechten die gegentheilige Meinung, endlich kommt man, ohne sich geeinigt zu haben, auf etwas Anderes, und Lafontaine verfällt wieder in seine gewöhnliche Zerstreuung und Geistesabwesenheit. Da beginnt der Kritiker, gradezu unter Jenes Nase, ihn wie einen Abwesenden laut und lebhaft zu schmähen, bis der Fabeldichter durch das Gelächter der ganzen Gesellschaft aus seiner Träumerei erweckt wird. Nun interpellirt ihn Boileau mit den Worten: „Wie können Sie das Beiseitesprechen verwerfen wollen, der Sie, allein von der ganzen Gesellschaft, Nichts von Allem gehört haben, was ich so eben laut über und gegen Sie äußerte?

Zu solchen Zügen paßt vollkommen die Beschrei-

bung, welche ein Zeitgenosse von der äußeren Erscheinung des Dichters macht:

„Aus seiner Physiognomie würde man seine Talente nicht errathen. Er hat ein nichtssagendes Lächeln, ein schwerfälliges Äußere, fast immer erloschene Augen und keine Haltung. Selten begann er die Unterhaltung, und dann selbst war er so zerstreut, daß er nicht wußte, Was die Andern sagten; er träumte von etwas ganz Verschiedenem, ohne daß er hätte sagen können von Was. Wenn er sich aber einmal unter Freunden befand, und die Unterhaltung sich durch einen angenehmen Disput belebte, dann erwärmte er sich förmlich, seine Augen belebten sich, und man hatte Lafontaine in Person, nicht ein mit seiner Gestalt bekleidetes Phantom, vor sich."

Sein inneres Dasein war, sein äußeres Leben verfloß wie das eines Kindes, und so hat ihn Niemand besser gezeichnet als er sich selbst mit den Worten:

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse et semblable aux abeilles,
A qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère et vole à tout sujet,
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet.
A beaucoup de plaisir je mêle un peu de gloire,
J'irais plus haut peutêtre au temple de mémoire,

Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi? je suis volage en vers comme en amours.

Seine ziemlich umfangreichen Werke sind: die Fabeln in zwölf Büchern, jedes Buch mit etwa zwanzig Stücken, nacheinander erschienen in den Jahren 1668, 78, 79 und 94, die Contes et Nouvelles, 64 an der Zahl, in erster Sammlung 1665 erschienen, einige Nachahmungen aus der Antike wie Adonis, Philémon et Baucis, und les Filles de Minée nach Ovid, die selbstständigen Stücke: la Captivité de Saint Malc, le Songe de Vaux und le Quinquina (das China), sechs Elegien und eine ganze Reihe von Sonnetten, Balladen, Madrigalen, poetischen Briefen und Epigrammen. Dem Roman gehört er an mit les Amours de Psyché et de Cupidon nach Apulejus, der Bühne mit der Komödie l'Eunuque nach Terenz, der Posse Ragotin, den guten kleinen Charakterstücken la Coupe enchantée, le Florentin und Clymène, dem Melodrame Astrée, der Oper Daphné und den Fragmenten einer Oper Galatée und einer Tragödie Achille.

Es scheint eine Unwahrheit in der Bezeichnung Lafontaine's als eines durchaus originellen und na-

tionalen Dichters zu liegen, wenn man aus diesem Ueberblick seiner Werke sieht, wie er aus fremden Quellen schöpft und bei Durchlesung der Fabeln gewahr wird, daß er den Inhalt derselben bald dem Orient, bald dem Aesop entnimmt, in den Erzählungen vorzugsweise dem Boccacio und den hundert Novellen, dann dem Ariost, dem Machiavell, der Königin von Navarra, dem Rabelais folgt, und nach dem Eunuchen des Terenz, nach den Metamorphosen des Ovid greift, um sich sein Material zu holen. Und dennoch ist er so originell und national, als es nur je ein Dichter war. Denn seine Auffassung, seine Details, seine Wendungen, seine freien, kurzen Versmaße gehören ganz und nur ihm an, darin ist er ein ächter Dichter gallischen Styls und eigenthümlichen Gepräges durch und durch. Mit mehr Recht aber möchte man fragen, wie ein Mensch von seinen wunderlichen Charaktereigenthümlichkeiten, von seinem anscheinend unpraktischen Wesen ein didaktischer Dichter sein kann, wie und wo er den großen Schatz der Weltweisheit gewonnen hat, welcher in einer richtigen Fabel, in einer guten Erzählung liegen muß? Ist es die Intuition seines Genies? Hat er im Traume erhalten, was Andere wachend suchen müssen? Denn er ist ein tüchtiger Didaktiker, er steht hoch obenan unter

den Weltweisen, er hat Sinn und Verständniß für alle inneren und äußeren Erscheinungen des wirklichen, nicht nur seines Traumlebens:

J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout: il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique.

Betrachten wir nicht das Einzelne der vielbekannten Fabeln, vertiefen wir uns nicht in die mitunter sehr schlüpfrigen Details der Erzählungen, sehen wir von seiner sonstigen, vor diesen beiden Sammlungen weitaus zurückstehenden Thätigkeit ab, um den Dichter in die mannichfachen reizenden Aeußerungen seiner so wahren und unmittelbaren Empfindungen der Welt und der Natur gegenüber, zu verfolgen. Wie viel Sinn und Verständniß hat er nicht für die Einsamkeit, die stillen Reize und die verborgene Größe der Letzteren:

Je puis dire que tout me riait sous les yeux. —
Pour moi le monde entier était plein de délices
J'étais touché des fleurs, des doux sons, des beaux jours,
Mes amis me cherchaient et parfois mes amours. —
Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimais toujours, ne pourrai-je jamais
Loin du monde et du bruit goûter l'ombre et le frais?
Oh, qui m'arrêtera sous vos sombres asiles?

In der natürlichsten Weise führt ihn dieses Thema oft auf die Erwägung der letzten, großen Fragen über den Zweck des menschlichen Daseins und die Gesetze des Weltbaues:

Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
Qu'on croit avoir pour soi les vents et les étoiles,
Il est bien malaisé de régler ses désirs;
Le plus sage s'endort sur la foi des zephyrs. —
Quand aux volontés souveraines
De celui qui fait tout et rien qu'avec dessein,
Qui les sait que lui seul? comment lire en son sein?
Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles?

Aber über diesen Speculationen, über jenen Träumereien vergißt er die praktische Welt nicht. Er kennt sie im Kleinen wie im Großen, insbesondere den Versailler Hof mit allen seinen Eitelkeiten und Nichtswürdigkeiten, und zwar nicht wie man das aus Büchern und Träumen kennen lernt, sondern in voller, nackter, realistischer Wirklichkeit. Er komme auf das Thema der Liebe, so berichtet er, wie der kleine Amor eines Tages im Kinderspiel von der Thorheit blind geschlagen wird, und der Rath der Götter daraufhin verordnet, daß die Letztere fortan dem Ersteren als Führerin dienen solle. Er kennt

den auf Äußerlichkeiten gerichteten Geschmack der Frauen:

Fille se coiffe volontiers
D'amoureux à longue crinière,

er weiß, welche Macht dort der Wunsch nach Abwechselung hat:

Même beauté tant soit exquise,
Rassassie et soule à la fin,
Il me faut d'un et d'autre pain,
Diversité c'est ma dévise,

und ruft in komischer Verzweiflung:

Amour, amour, quand tu nous tiens,
On peut bien dire: adieu prudence!

Wie viel allgemeine Lebensweisheit und Erfahrung spricht auch aus Sätzen wie die folgenden:

Ne soyez à la cour, si vous voulez y plaire,
Ni fade adulateur, ni parleur trop sincère,
Et tâchez quelquefois de répondre en Normand. —
Etre bien avec les méchants c'est être sot. —
Laissez dire les sots, le savoir a son prix. —
La plus forte passion
C'est la peur.
Il n'est rien qu'on ne conte en diverses façons. —
Le mensonge et les vers de tout temps sont unis. —
On abuse du vrai comme on fait de la feinte. —

Rien ne pèse tant qu'un secret,
Le porter loin est difficile aux dames,
Et je sais même sur ce fait
Bon nombre d'hommes qui sont femmes.

Selbst auf dem schwierigen Gebiet ästhetischer Theorien endlich findet sich Lafontaine mit Sicherheit zu Hause, und zwar nicht allein bezüglich seiner eigenen Fächer, sondern auch im Allgemeinen. Sein treffendes Epigramm auf Ronsard wurde schon mitgetheilt, und daß dies kein zufällig glücklicher Wurf war, beweist er durch verschiedene andere, tüchtige Bemerkungen. Hierhin gehört namentlich ein poetischer Brief über die Oper, deren holes Ton- und Schaugepränge seinem gesunden Menschenverstand nicht zusagen wollte. Hören wir, wie witzig er die, wie es scheint oft verunglückenden Maschinerien verspottet:

Des machines d'abord le surprenant spectacle
Eblouit le bourgeois et fait crier miracle,
Mais la seconde fois il ne s'y presse plus,
Il aime mieux le Cid, Horace, Héraclius.
Aussi de ces objects l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets.

Souvent au plus beau char le contre-poids résiste,
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste,
Un reste de forêt demeure dans la mer,
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

Wie klar er sich über die Natur seines eigenen Dichterberufes war, zeigt er an vielen Stellen. „Mein Hauptzweck“, sagt er in der Vorrede zur Psyche, „ist immer, zu gefallen, und zu diesem Ende betrachte ich den Geschmack des Jahrhunderts.“ Dennoch will er nicht im großen Styl der Zeitgenossen dichten, „wie er ja könnte, wenn er z. B. nur statt Anna, Sylvanire und statt Pfarrer Thomas Grand Druide Adamas sagte.“ Denn Jeder soll in seiner Art bleiben:

Il nous sied mal d'écrire en si haut style. —
Un auteur gâte tout, quand il veut trop bien faire.

Er begnügt sich also damit, das Geringe, was er thun will, gut zu thun:

Contons, mais contons bien, c'est le point principal.

Trotz dieser kunstphilosophischen Einsicht ist es fast unnöthig zu bemerken, daß sich der bescheidene Träumer über den Werth seiner eigenen Werke täuschte, und seine Fabeln, obwohl er sie sehr bezeichnend „ein Drama mit hundert Akten“ nennt, „aus Dumm-

heit", wie Fontenelle sagt, nicht neben, sondern unter die der Alten stellt.

Doch hat ihn diese Bescheidenheit nicht abgehalten, die Erzählungen wacker gegen die so oft erhobene Anklage der Immoralität zu vertheidigen. Er geht dabei immer von dem Grundsatz aus, daß sein stets moralischer Schluß nicht erreicht werden könne, wenn er, mit falscher Prüderie, die nun doch einmal existirende Immoralität umgehe und verschweige, statt sie offen zu brandmarken. Denn nur so kann man mit Erfolg davor warnen:

> J'ouvre les yeux et rend le sexe habile
> A se garder de cent pièges divers,
> Sotte ignorance a fait trébucher mille
> Contre une seule, à qui nuiraient mes vers.

Wir haben nicht zu entscheiden, ob eine solche, schon bei Molière als stichhaltig anerkannte Deduktion die mannichfachen, wirklichen Lascivitäten Lafontaine's entschuldigen kann. Jedenfalls war er in gutem Glauben und sah ohne Furcht und Gewissensbisse darüber seinem Ende entgegen:

> Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
> J'aurai vécu sans soins et mourrai sans remords.

Er nahm seine Muse, wie sie ihm gegeben war, als ein Weib von „einer weichen Anmuth, welche

noch schöner als die Schönheit ist", und so umschwebte sie ihn:

Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
La tête sur son bras et le bras sur la nue,
Laissant tomber des fleurs et ne les semant pas.

In seiner ganzen naiven Natürlichkeit zeichnet diesen liebenswürdigen Dichter sein selbstverfertigtes Epitaph mit den wenigen Zeilen:

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangea le fonds avec le revenu,
Tint les trésors chose peu nécessaire,
Qnant à son temps bien le sut dispenser,
Deux parts en fit, dont il soulait passer
L'une à dormir et l'autre à ne rien faire.

Boileau.

Ludwig XIV. 1643—1715.

Der berühmte Kritiker, Geschmacksreformator, und zweite Malherbe der Franzosen ist uns schon mehrfach als der unerbittliche Gegner der mittelmäßigen Dichter seines Zeitalters und als treuer Anwalt der Molière, Lafontaine und Racine begegnet. Boileau's großes Verdienst und besondere Eigenthümlichkeit besteht in der Sicherheit des Urtheils, mit welchem er, wie in literarischen Dingen nicht leicht Einer vor und nach ihm, über die poetische Mitwelt spricht. Während die Kritik, besonders die verwerfende Kritik, gewöhnlich erst den Todten gerecht wird, fand er schon als junger Mann, unter den vielen aufstrebenden oder anerkannten Talenten neben sich, das Bedeutendste fast auf den ersten

Griff heraus, erkannte das Mittelmäßige in seinem Unwerth, brach seinen rücksichtslosen Aussprüchen über das Eine wie das Andere Bahn durch Tausende von Hemmnissen hindurch und schuf sich bei den Zeitgenossen ein Ansehen, wie es bei denselben Keiner seiner genannten Freunde und vor ihm nur Corneille fand. Als Anfänger einige verdienstlose, allein fast allmächtige poetische Koterien nur durch literarische Mittel zu vernichten und relativ Besserem Raum zu schaffen, diese gigantische Aufgabe hat er durch Talent wie durch Charaktertüchtigkeit gelöst. Solchem negativem Verdienst gegenüber steht, als weniger ersprießliches, positives Resultat seiner Thätigkeit, die auf lange Zeit unerschütterliche Feststellung gewisser willkürlicher, der sogenannten klassischen Gesetze in der Aesthetik, welche den poetischen Geist nicht allein Frankreichs, sondern auch des halben Europa, fast auf zwei Jahrhunderte hinaus in lähmende Fesseln geschlagen und die Entfaltung manches originellen Talentes im Keime erstickt haben.

Nikolas Boileau Despréaux ist zu Paris am 1. November 1636, also im Jahre, welches den Cid erscheinen sah, geboren. Durch den frühzeitigen Tod der Mutter fast noch als Säugling der Sorge einer alten Wärterin hinterlassen, empfing das ohnehin schwächliche Kind durch den Schnabel eines ge-

reizten Truthahns eine fatale Verletzung und theilweise Verstümmelung, aus der man des Kritikers stellenweise Verstimmung, Schwarzsichtigkeit und hauptsächlich seine Abneigung gegen das schöne Geschlecht wohl nicht mit Unrecht herleitet. Uebrigens wurde das Resultat jener Verletzung während des Dichters Lebzeiten mit möglichster Sorgfalt geheim gehalten, da es sonst seinen zahlreichen und Nichts weniger als delikaten Feinden Gelegenheit zu Ausfällen gegeben haben würde, welche die Lacher auf ihre Seite bringen mußten.

Die gelehrte Erziehung des zukünftigen Kritikers begann früh und wurde hauptsächlich auf dem Kolleg von Beauvais betrieben und vollendet, wo er jedoch mehr Fleiß als Talent gezeigt zu haben scheint. Doch versuchte er sich dort in der Abfassung einer Tragödie großen Styls, deren Personen, wie der König Grifalar, zum Theil Riesen waren. Mit dem siebzehnten Jahr aus dem Kolleg ausgetreten, begann er Jurisprudenz zu studiren und brachte es bis zum Advokaten. Da ihn aber dieser Beruf nicht besonders anzog, und der nun erfolgende Tod seines Vaters ihn in den Besitz eines mäßigen Vermögens setzte, von dessen Ertrag, bei haushälterischer Verwendung, er leben konnte, so gab er die Jurisprudenz auf, um sich ganz seinen, jetzt entschieden ausgesprochenen literarischen

Liebhabereien zu widmen. In keiner Weise und namentlich nicht finanziell, hatte er diesen Wechsel zu bereuen, denn schon seine ersten Erfolge trugen ihm eine Pension von zweitausend Franken ein, und später wurde ihm, in Gemeinschaft mit Racine, das Amt des Reichshistoriographen übertragen.

Er debütirte als Dichter mit einer Satire gegen die Fehler seines Zeitalters. Dieselbe cirkulirte zuerst nur als Mannscript, drang aber doch schon bis in das Hauptquartier der Preciösen, in das Hotel Rambouillet, durch. Dort wie anderswo erregte sein Talent und namentlich seine Herrschaft über Sprache, Reim und Versifikation, den lauten Beifall der Unpartheiischen, den Neid und die direkten und indirekten Angriffe der Lobassekuranzkoterie der Chapelain, Ménage und anderer, schon genannter, mittelmäßiger, allein im Besitz hohen Ansehns befindlichen Poeten, welche einen Höherbegabten nicht neben sich aufkommen lassen zu dürfen glaubten. So nahm Boileau's langer Kampf gegen diese Verbindung, welche durch den bevorstehenden Sturz des preciösen Wesens nicht aufgelöst werden sollte, sondern sich, beständig rekrutirt, bis gegen das Ende des Jahrhunderts erhielt, schon dort seinen Ausgang. Uebrigens vermochten Jene weder den Erfolg der Satire, als sie gedruckt erschien, noch die Anerkennung

der weiteren Leistungen ihres jugendlichen Gegners zu hindern. Seine Ueberlegenheit entfaltete sich allzusehr in der, alsbald erscheinenden Abhandlung über die Satire, einigen weiteren Satiren und dem Discours an Roi, welcher ihm die Gunst des Monarchen sicherte.

Trotzdem blieb das Leben des Dichters nur eine anhaltende literarische Fehde. Je höher sein Ansehen steigt, desto eifriger verdoppeln seine Gegner ihre Anstrengungen, kann man ihn selbst nicht erreichen, so wird er in den Werken seiner Freunde, wie in Racine's Phädra angegriffen, und so muß er sich in seiner schonungslosen kritischen Haltung stets gleich bleiben und in jenem Kampfe immer wieder nach seiner bewährten alten Waffe, der Satire, greifen, von welcher er sagen darf:

> C'est elle qui m'ouvrant le chemin qu'il faut suivre,
> M'inspira, dès quinze ans, la haine d'un sot livre.

Uebrigens geht er doch aus der rein agressiven Periode seines ersten Schaffens, welche man etwa zwischen 1660 und 1668 setzen mag, in der zweiten, zwischen 1668 und 1674, in eine mehr positive Richtung über. Denn im Lauf der literarischen Polemik mochte er empfinden, daß dieselbe, um nicht zur endlosen Zänkerei zu werden, eine ge-

wisse, allgemein anerkannte, theoretische Grundlage haben müsse. Und so übernimmt er es denn, gestützt auf Aristoteles, Horaz und die klassische Richtung seiner Zeit, die Geschmacksgesetze des französischen Parnasses zu ertheilen in seiner Art Poétique, 1672, einer damals unendlich schwierigen, weil ganz vereinzelt stehenden Arbeit, welche sogleich im In- wie im Ausland, großen Erfolg und ausgedehnte Verbreitung erhielt. Dennoch schlägt er damit noch nicht vollständig durch, die Koterie seiner Gegner weiß ihre Opposition fortzusetzen, er muß weiter schaffen in Satiren, poetischen Briefen und Oden, und erst während seiner dritten Periode, zwischen 1674—1703, in dem Lutrin, 1678, den Glanzpunkt seines Schaffens erreichen, bis sich ihm endlich das feindliche Hauptquartier, die Akademie, spät und nur auf besondere Demonstrationen des Königs hin, im Jahre 1684, öffnet.

Das Lebensende des Dichters, sowie der letzte Abschnitt seiner Thätigkeit, von 1703—1711, harmoniren in ihrer trüben, morosen Färbung mit dem kläglichen Ausgang des ganzen „großen Zeitalters." Ein alter grämlicher König, ein auf allen Punkten geschlagenes Heer, zerrüttete Finanzen und ein ruinirtes Land — dazu paßt der mattgewordene Kritiker, welcher sich vom Hofe zurückgezogen

hat, weil er, wie er sagt, „dort Nichts mehr loben kann.“ Der kranke, halb taube, durch den Tod seiner Freunde beraubte und auf sein Seelenheil bedachte Dichter versuchte vergeblich in einigen Satiren und Briefen den alten Schwung und die alte Kraft zu verjüngen und begann selbst in der Form zu straucheln, in welcher er einst so unbestrittener Meister war. Er starb an der Brustwassersucht am 13. März 1711.

Wahrheitsliebend und freimüthig, uneigennützig und unerschrocken besaß Boileau in seinem Charakter alle Eigenschaften, welche für einen tüchtigen Kritiker und Satiriker unerläßlich sind. Als ein unabhängiger Ehrenmann steht er da, welcher keine Rücksicht kennt, seine Galle nicht persönlichen Sympathien oder Antipathien, sondern den sottises du temps entnimmt und sich nicht scheut, die Dinge beim rechten Namen zu nennen:

Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom,
J'appelle un chat un chat et Rolet un fripon.

Gelegentlich seines Erstlingsversuchs aufmerksam gemacht, daß die Satire eine gefährliche Gattung für den Dichter selbst sei, weil sie stets Feinde und namentlich Verläumder gegen ihn wachrufe, erwidert er unerschrocken: „Gut, ich werde ein ehrlicher

Mann sein und Nichts zu fürchten haben." Und so buhlt er nirgends um Würden, Geschenke und Pensionen, er greift überall an, wo er einen wunden Punkt erblickt, er schont weder den Adel noch die Geistlichkeit, bei seiner endlichen Aufnahme in die Akademie läßt er seine Widersacher seine Indignation über ihre Intriguen voll empfinden, und wenn er die Gunst des Königs erwirbt, so hat er sie doch nicht erschmeichelt und darf von sich sagen:

Non, pour flatter un roi que tout l'univers loue,
Ma langue n'attend pas que l'argent la dénoue,
Et, sans espèrer rien de mes faibles écrits,
L'honneur de le louer est un trop digne prix.

Dennoch ist das Verhältniß des Kritikers zu dem König mißdeutet worden. Die häufigen hyperbolischen Lobeserhebungen des Letzteren in den Werken des Ersteren wurden jederzeit vielfach getadelt, und Voltaire nennt Boileau mit schwerem Vorwurf:

Zoïle de Quinault et flatteur de Louis.

Unterscheide man jedoch die immerwährende kriechende Speichelleckerei des Hofadels und der Hofdichter von dem Tribut, welchen unser Kritiker dem König, wenn auch im Uebermaß, so doch nur an passenden Stellen,

z. B. gelegentlich seiner Siege und mit dem Bedenken abtrug, daß sein schwieriges und nicht ungefährliches Werk der Geschmacksreinigung, seinen zahlreichen und mächtigen Feinden gegenüber, kaum anders als unter der, nur so zu gewinnenden Aegide des königlichen Schutzes gedeihen konnte. Denn er, der in Gegenwart der Maintenon von dem „elenden Scarron“ redet, scheut sich bei guten Gelegenheiten nicht vor dem Kapitalverbrechen, dem Autokraten eine eigne, unabhängige Meinung zu zeigen. Eines Tages legt ihm Ludwig XIV. einige Verse eigner Komposition zur Beurtheilung vor. Eine peinliche Situation für einen Kritiker, der hier, auf seiner eigentlichen Domäne, kein Ansehen der Person gelten lassen darf! „Eure Majestät,“ sagte Boileau mit einer ebenso klugen als freimüthigen Wendung, „hat schlechte Verse machen wollen und diese Absicht vollkommen erreicht.“ Der König gab sich mit dieser diplomatischen Antwort zufrieden. Ebenso empfand der Dichter keine schlimmen Folgen, als er, bei der Kunde, daß Ludwig nach dem berühmten Jansenisten Arnault fahnden lasse, in dem königlichen Vorzimmer ausrief: „Der König hat zuviel Glück, als daß er ihn finden würde!“

So mußte der Mann beschaffen sein, der seinen Zeitgenossen, bei welchen noch ein Scudéry

einen Corneille, ein Scarron einen Molière, ein Pradon einen Racine aufwog, die Augen über die Chapelain und Cotin öffnen und sich in seiner besten, der neunten, durchaus literarischen Satire auf jene ganze Mittelmäßigkeit stürzen durfte mit dem summarischen, vernichtenden Angriff:

Que vous ont fait Perrin, Bardin, Pradon, Hainaut,
Colletet, Pelletier, Titreville, Quinault,
Dont les noms en cent lieux, placés comme en leurs niches,
Font de vos vers malins remplir les hémistiches?
Ce qu'il font vous ennuie. O, le plaisant détour!
Ils ont bien ennuyé le roi, toute la cour,
Sans que le moindre édit ait, pour punir leur crime,
Rétranché les auteurs ou supprimé la rime.
Ecrive, qui voudra. Chacun à ce metier
Peut perdre impunément de l'encre et du papier.
Un roman, sans blesser les lois ni la coutume,
Peut conduire un héros au dixième volume.
De là vient, que Paris voit chez lui de tout temps
Les auteurs à grands flots déborder tous les ans.

Wie unser Kritiker mit Calprenède und Scudéry umspringt, sahen wir schon. Auch der in literarischen Dingen so hochgestellte und einflußreiche Chapelain wird ohne Schonung gemaßregelt,

und seine Abneigung gegen den holen Prunk der, an dem pomphaften Hof emporblühenden großen Oper und namentlich gegen den gewandten Verfasser der meisten Texte, Quinault, 1637—1688, gibt der Kritiker in pikanter Weise dadurch zu erkennen, daß er sich einen Platz ausbittet, „wo er zwar die Musik Lulli's, nicht aber Quinault's Verse hören könne."

Gegen die lyrische Holheit und Schwächlichkeit der von aller Welt kultivirten Bergerien im Allgemeinen schlägt er los mit den Worten:

Faudra-t-il de sangfroid et sans être amoureux
Pour quelque Iris en l'air faire le laugoureux,
Lui prodiguer les noms de Soleil et d'Aurore
Et toujours bien mangeant mourir par métaphore?

und dieß Alles geschieht mit einem so anmuthigen Ausdruck, mit einer solchen Formgewandtheit, daß selbst der, hier nicht besonders gut gestimmte Voltaire zugibt:

On peut à Déspréaux pardonner la satire,
Il joignait l'art de plaire au malheur de médire.

Es wurde schon andedeutet, daß Boileau grade durch seine polemische, negative Richtung zur Aussprache positiver Geschmacksgesetze hingetrieben

wurde. Wie konnten dieselben aber anders als antike, als klassische sein, nachdem sich der poetische Drang seines Landes nun einmal seit hundert Jahren mit vollster Entschiedenheit auf die Nachbildung des Alterthums geworfen und alles nationale Wesen verketzert hatte? Einmal in diese Bahn eingefahren, konnte ein so strenger und klarer Geist wie er zu keinen andern Resultaten kommen und mußte seine Opposition nur gegen die falschen Auswüchse dieser Richtung und gegen die, von Spanien und Italien aus eingerissene Geschmacksverderbniß des Gongorismus und Marinismus richten. Wollte man klassisch sein, so sollte man es auch recht sein und mit Geschmack und Wahl an dem Ursprung der rechten Quellen schöpfen, ohne dahin zu gehn, wo Andere, die Spanier und Italiener, deren Lauf getrübt oder abgelenkt hatten. Diese wohlbegründete Opposition gegen die beiden Nachbarn im Süden erklärt und entschuldigt auch einen der seltenen kritischen Mißgriffe dieses taktvollen Geistes, sein hartes und schiefes Urtheil über Tasso nämlich, in welchem er nur die Marinisten und Gongoristen und

De tous leurs faux brillants l'éclatante folie

zu treffen vermeinte, als er ausrief:

Tous les jours à la cour un sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité,
A Malherbe, à Racan préfèrer Theophile
Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile.

Obwohl er dieses, in der neunten Satire ausgesprochene Urtheil später modificirte und in der Art poétique ganz davon zurückkam, so hat es seinem Namen doch eine unverdiente Gehässigkeit gegeben. Allein man vergesse dabei nicht, daß die schwächsten Nachahmer der Alten damals ihre Muster weit übertroffen zu haben glaubten. Nachdem man die alten Klassiker schon eine gute Weile „nicht laut, sondern mit der Vorsicht getadelt hatte, mit welcher Verschworene eine Regierung tadeln", wagte es zuerst Charles Perrault, nicht zu verwechseln mit seinem Bruder, dem Arzt und Erbauer der großen Louvrecolonnade, Claude Perrault, jenen berühmten philologisch-kritischen Streit über die Vorzüge der Alten oder der Modernen zu erheben, welcher durch die blaustrümpfige Aeußerung der Frau von Sévigné, daß „Jene schöner und Diese hübscher seien", nicht abgethan wurde. In diesem Streit stellten Perrault und eine Reihe mittelmäßiger Dichter die Doktrin auf, die Kunst der Alten sei zwar sehr bedeutend, allein noch dem Zustand der Kindheit nahe und darum

von der der modernen, gereifteren Nationen, namentlich der Franzosen, überholt. Auf der anderen Seite behaupteten Boileau, Lafontaine und die gelehrte Madame Dacier den entschiedenen Vorzug der Antike vor allen seitherigen Nachbildungen. Wie fast überall, so drang auch in dieser Fehde Boileau's Ansicht zuletzt durch.

Im Sinne einer Reaktion also des relativ guten Geschmacks nicht gegen den Gegensatz, sondern gegen den Mißbrauch des Klassicismus ist die klassische Reform Boileau's und sein ästhetischer Kanon aufzufassen, will man ihm nicht durch totale und einseitige Verwerfung seines ganzen Strebens ungerecht werden. So unvollkommen nun heutzutage uns, den Besitzern von Dutzenden ästhetischer Systeme und Handbücher, jener Kanon, die Art poétique, ganz abgesehen von der Unhaltbarkeit ihrer Grundlage, vorkommen mag, so war sie für ihre Zeit doch ein schwieriges und verdienstvolles Werk. Denn die heutzutage noch kindliche Kunstphilosophie lag damals geradezu erst in der Wiege, die romantische Wirrniß der mittelalterlichen Dichtung hatte sich kaum abgeklärt, nur ein Dubellay in Frankreich, ein Sidney in England hatten versucht, den plötzlichen Einfluß der Antike in ein geregeltes Verhältniß zu der Sprache und dem Kunstsinn der mo-

dernen Völker zu setzen, und was hatten Scaliger und Vida gegeben? Allgemein gültige Gesetze des neueren Geschmacks auf so unsicheren Grundlagen aufzustellen, war schwer. Und wollte man sich auch damit begnügen, die Aesthetik der Alten zu renoviren, so lagen nur zwei dieselbe darstellenden Hauptwerke von ganz empirischer Haltung, die aristotelische Poetik und der Brief des Horaz an die Pisonen, vor. Erstere war unvollständig und zum Theil von streitiger Auslegung, und der Römer hatte sich die Sache in seiner Art leicht gemacht, indem er um die schwierigen Punkte herumging und statt eines Princips und Systems nur eine Reihe einzelner Sätze und geistreicher Aperçu's gab. Hiernach darf es erstaunen, wenn die Art poétique nicht, wie man leicht annehmen könnte, eine Zusammenstellung klassischer Zopfvorurtheile darstellt, sondern, mit Ausnahme der verfehlten Apotheose einer so arbiträren Kunstform wie das ernste Drama der Franzosen, und der Verkennung ihres nationalen Dichtungsgeistes, treffliche ästhetische Regeln und Ansichten aus dem allgemeinen, gesunden Menschenverstand herleitet und nur den Axiomen und Mustern der Alten gegenüber eine gewisse Unsicherheit und Unselbstständigkeit verräth. Das Zweckmäßige und Wahre ist nach Boileau der alleinige leitende Gesichtspunkt für den Dichter:

Aimez vous la raison, que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
R i e n n'e s t b e a u q u e l e v r a i, l e v r a i s e u l e s t
a i m a b l e.

Von dieser Voraussetzung aus erkennt er mit Recht in der Liebe und den verwandten Leidenschaften das wichtigste und dankbarste poetische Motiv, welches sich nur nicht in die, ihm verhaßte matthherzige Schäferlichkeit verlieren darf:

Bientôt l'amour, fertile en tendres sentiments
S'empara du théatre ainsi que des romans,
De cette passion la sensible peinture
Est pour aller au coeur la voie la plus sûre.
Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux,
Mais ne me formez pas des bergers doucereux.

Denn er will nicht unter die lächerlichen Moralisten gehören, welche bei Herzensangelegenheiten, wie bei Allem, Schlimmes denken:

Je ne suis pas pourtant de ces tristes esprits,
Qui, banissant l'amour de tous chastes écrits,
D'un si riche ornement veulent priver la scène,
Traitent d'empoisonneurs et Rodrigue et Chimène.
L'amour le moins honnête, exprimé chastement,
N'excite point en nous de honteux mouvement. — —
Un auteur vertueux, dans ses vers innocents,
Ne corrompt point le coeur en chatouillant les sens.

Gleichtreffende Bemerkungen widmet er auch den meisten einzelnen Dichtgattungen. Wir sahen schon, wie er der nur halbklassischen Lyrik und Satire Marots und Regniers gerecht zu werden weiß, er schätzt die nationale Disposition des Franzosen für das Vaudeville, welches er aus der Satire erwachsen läßt:

D'un trait de ce poème, en bons mots si fertile,
Le Français, né malin, forma le vaudeville,
Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroit en marchant.
La liberté française en ces vers se déploie,

und zeigt sich tolerant für eine verwandte Gattung mit den Worten:

Dans un roman frivole aisément tout s'excuse,
C'est assez qu'en courant la fiction amuse,
Trop de rigueur alors serait hors de saison.

Immer mit gesundem Verstand werden an verschiedenen Orten auch Epos, Komödie und die lyrischen und gemischten Gattungen besprochen, das schwierige Sonnett und seine strengen Gesetze wurden nach ihm „von Apollo eines Tages ersonnen, um die französischen Dichter zur Verzweiflung zu bringen“, da

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème,

und von höchster Vollendung ist die reizende, das Wesen der Elegie beschreibende Stelle:

La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil,
Elle peint des amants la joie et la tristesse
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse,
Mais pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.

Der Mißgriff also, den man diesem Werke, den erwähnten Vorzügen gegenüber, vorzuwerfen hat, ist ein doppelter: die Verkennung des nationalen Elements der französischen Dichtung, namentlich vor der Renaissanceperiode, und die definitive Festsetzung einer starren, pedantischen Form für das ernste Drama.

In ersterer Beziehung läßt der Kritiker Geschmack und Poesie erst bei Marot, höchstens bei Villon, gelten, während ihm alles Frühere verschwindet. Ob er die Dichtung des Mittelalters kennt, oder ob er die Trouvères und Troubadours, die Romanciers und Fabliauxschmieder, die Verfasser der Moralitäten und Farcen nur aus allgemeinen Gründen verwirft? Das Letztere scheint der Fall zu sein, denn die oft detaillirte Uebersicht über den Entwicklungsgang der

Nationalliteratur, welche sich in der Art poétique findet, thut das ganze Mittelalter summarisch mit vier Zeilen ab:

Durant les premiers ans du Parnasse françois
Le caprice tout seul faisait toutes les lois,
La rime, au bout des mots assemblés sans mésure,
Tenait lieu d'ornements, de nombre, de césure.
Villon sut le premier dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.

Nach dem Pariser Gamin finden, wie erwähnt, die leichten Gattungen Marot's halbe Gnade, Ronsard sahen wir schon als einen Wirrkopf gemaßregelt, dagegen ist Malherbe der rechte Verkündiger einer neuen, besseren Zeit, und an die, bei dem gelehrten Puristen schon citirte Anpreisung von dessen Versifikation schließt Boileau für die französischen Dichter die Ermahnung:

Marchez donc sur ses pas!

Allerdings beziehen sich alle diese Aussprüche nur auf Formelles, auf Korrektheit des Verses und Klarheit des Ausdrucks, allein gerade darin suchte ja die klassische Richtung das Wesen der Poesie.

So schöne und zweckmäßige Regeln Boileau sonst über Komposition und Technik der Dichtung im All-

gemeinen wie über das Wesen der einzelnen Gattungen zu geben weiß, so schief und von dem ganzen Vorurtheil seines Zeitalters erfüllt wird seine Ansicht, wenn er auf den zweiten seiner wunden Punkte, auf die Tragödie, kommt. Derselbe Aesthetiker, welcher alsbald bezüglich der Komödie so schön ausrufen wird:

Que la nature donc soit votre étude unique,
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique,

derselbe Aesthetiker hebt dort, immer im Namen des Zweckmäßigen, Wahren und Natürlichen, die ärgste poetische Lüge, die je vorgekommen ist, die stabile, konventionelle Form der Racine'schen Tragödie, auf den Thron. Was Inhalt und Wesen dieser Kunstgattung ist, erkannten wir schon früher und sahen, daß Boileau dieselbe nicht geschaffen hat. Dagegen war er der Mann, der sie stürzen konnte und statt Dessen heiligt und feststellt, indem er, nach einer Reihe trefflicher allgemeiner Bemerkungen sagt:

Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.
Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué.
Un rimeur, sans péril, délà des Pyrénées,
Sur la scène en un jour renferme des années;
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte est barbon au dernier.

Mais nous, que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu' avec art l'action se ménage,
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

Hier wird also, um einigen möglichen Mißbrauchs der scenischen Freiheit willen, der spanischen und indirekt der altenglischen Bühne der Stab gebrochen, und zwar, sonderbarer Weise, im Namen der Wahrscheinlichkeit. Denn, fährt Boileau fort:

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable,
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,
Une merveille absurde est pour moi sans appas:
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Will man aber, durch Verwerfung jeder scenischen Illusion, nicht die ganze dramatische Kunst unmöglich machen, so wird man doch die Natürlichkeit und Zweckmäßigkeit mehr auf der Seite der spanischen und englischen als der klassisch französischen Bühne finden müssen, deren innere Unwahrheit und Hohlheit schon hinreichend charakterisirt wurde. Trotz seines gesunden Menschenverstandes sah hier Boileau, im eigentlichsten Sinne des Wortes, den Wald vor Bäumen nicht und fährt, um die Scylla des Un-

wahrscheinlichen zu vermeiden, mit vollen Segeln der Charybdis des Unwahren in den Rachen.

Eine Sache für sich ist das Lutrin, welches seinen Verfasser aus der Stellung des bloß formellen Versifikators und tüchtigen Kritikers zu dem Rang eines wirklichen Dichters erhebt. Wie vor ihm Racine in den Plaideurs, nach ihm Voltaire in der Pucelle, so tritt er hier aus dem engen Kreis der conventionellen Hofdichtung heraus, um als volksthümlicher Poet gallischen Styles zu erscheinen. Mag sein vortreffliches Werk bei den französischen Literarhistorikern noch immer nicht die verdiente Anerkennung gefunden haben und von dem gelehrten Herrn Nisard, der sich nicht dabei zu erwärmen vermocht hat, kalt befunden worden sein — es ist, mit Voltaire's Pucelle und Gresset's Vert Vert, das Wesentlichste, was die nachmittelalterliche französische Dichtung im Fach des kleinen komischen Epos aufzuweisen hat und darf sich mit Recht an die Seite der Baktrachomyomachie und der Secchia rapita setzen in der komisch erhabenen Anrufung der Muse:

O toi, qui sur ces bords, qu'une eau dormante mouille,
Vit combattre autrefois le rat et la grenouille,
Qui par les traits hardis d'un bizarre pinceau
Mis l'Italie en feu pour la perte d'un seeau,

Muse, prête à ma bouche une voix plus sauvage,
Pour chanter le dépit, la colère, la rage!

An einen nicht weniger unbedeutenden Gegenstand als den Krieg der Frösche und Mäuse oder den Raub eines Eimers knüpft der Dichter sein Werkchen, in welchem er in der anmuthigsten Weise die satirische Geißel überallhin und namentlich gegen die Geistlichkeit, diesen althergebrachten Sündenbock der französischen Laune, schwingt, seinen Witz in tausend frivolen Spielen hin- und hertändeln läßt und mit Ironie und Humor den pomphaften, mythologischen und allegorischen Apparat des großen Epos parodirt. Die Zwietracht erbost sich über das gemüthliche Leben der Geistlichen einer Klosterkirche, über ihr süßes, harmloses Nichtsthun, unter dessen Schutz

Les chanoines vermeils et brillants de santé
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté.
Sans sortir de leurs lits, plus doux que leurs hermines,
Ces pieux fainéants faisaient chanter matines,
Veillaient à bien dîner et laissaient en leur lieu
A des chantres gagés le soin de louer Dieu.

Sie stört diese Ruhe durch Anregung der Frage, ob ein altes, aus der Kirche entferntes Chorpult, dem Vorsänger zum Trotz, wieder vor Dessen Platz

gestellt werden soll oder nicht. Hierum dreht sich das ganze, höchst amüsante, in klassischen Versen abgefaßte Gedicht, aus dessen vielen trefflichen Stellen man nur die Schilderung des, gleichfalls in jenem Zwist aufgebotenen, allegorischen Ungeheuers Chikane, betrachten möge:

Sans cesse feuilletant les lois et la coutume,
Pour consumer autrui le monstre se consume,
Et, dévorant maisons, palais, châteaux entiers,
Rend pour des monceaux d'or de vains tas de papiers,
Sous le coupable effort de sa noire insolence
Thémis a vu cent fois chanceler sa balance.
Incessament il va de détour en détour,
Comme un hibou souvent il se dérobe au jour;
Tantôt, les yeux en feu, c'est un lion superbe,
Tantôt, humble serpent, il se glisse sous l'herbe.

Einen betrübenden Eindruck machen, dieser hochvollendeten Composition gegenüber, Boileau's wenige, eigentlich lyrische Produkte, besonders seine beiden Oden, von welchen sich die Erstere auf die Einnahme von Namur, die Letztere auf eine erwartete Landung der Engländer unter Kromwell, bezieht. In denselben gibt er, als ein zweiter Malherbe, nur ein, allerdings sehr korrekt versificirtes, ungeheuerliches Sammelwerk allegorischer und

mythologischer Phrasen, deren Sinn, dieser schleppenden Gewandung entkleidet, unendlich nüchtern dasteht.

Ein Gleiches gilt mitunter von seinen Satiren und poetischen Briefen, welche sonst, bei einem verhältnißmäßig unbedeutenden Inhalt, die trefflichsten stylistischen Muster darstellen. Die Ersteren entstanden, zwölf an der Zahl, zwischen 1661 und 1707; die Erste, dem Juvenal nachgebildet, redet von den Schwächen des Zeitalters, die Zweite behandelt, an Molière gerichtet, die Theorie des Reims, die Dritte schildert, in Nachahmung des Horaz, das Unglück eines Gastronomen bei einem schlechten Essen, die Vierte bezieht sich wieder auf die menschlichen Thorheiten im Allgemeinen. Die ferneren Stücke dieser Gattung sind literarischen Inhalts, mit Ausnahme der drei letzten, sur l'équivoque, sur le faux honneur und über die Frauen, welche, als matt im Inhalt und schwach in der Form, am Wenigsten geschätzt werden. Von den zwölf Briefen richten sich vier an den König und enthalten zum Theil die ungeschminkten Schmeicheleien, welche man dem Dichter vorgeworfen hat, wie denn der achte von 1674, der übrigens, als ein Muster descriptiver Poesie, einen Rheinüber-

gang der französischen Armee schildert, mit den pomphaft lächerlichen Worten beginnt:

Grand roi, cesse de vaincre ou je cesse d'écrire!

Die Besten unter den Briefen sind der über das Wahre, 1675, der an Racine durch den Fall seiner Phädra veranlaßte, und der an seine eigenen Gedichte, 1695, worin der Dichter die Motive dargelegt, welche seine Feder geführt und sein Leben geleitet haben.

Wenn die Franzosen Boileau ihren Horaz genannt haben, so hinkt, wenn auch nicht ganz richtig, diese Vergleichung doch nicht so sehr als die der Corneille und Racine mit Aeschylus und Sophokles. Denn den liebenswürdigen, leichten Chansonnier der Römer finden wir in dem strengen Gesetzgeber des französischen Parnasses zwar nicht wieder, wohl aber den Satiriker, den Aesthetiker, den Kritiker, den eleganten Briefschreiber, welchem man nachrühmt, „daß er seinen Fürsten mit noch mehr Feinheit gelobt und edlerem, erhabenerem und poetischerem Tone besungen habe, als Horaz den August." Stehe dieser letztere, equivoque Vorzug richtig oder nicht, so ersetzt doch Boileau im Lutrin als Epiker

gallischen Styls, was ihm vor Jenem als anakreontischem Lyriker abgeht, und so möge er immerhin dem feinsinnigen Römer an die Seite gerückt werden.

Voltaire.

Regentschaft des Herzogs von Orleans 1715—1724.
Ludwig XV. 1715—1774.
Ludwig XVI. 1774—1793.

Der Sprung von Racine und Boileau zu Voltaire, aus der Mitte des siebzehnten in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, ist der Zeit nach weit, allein bei der Betrachtung der französischen Dichtung durch keine dazwischenliegende bedeutende Erscheinung aufgehalten. Wenn sich auch die französische Prosa in diesem Zeitraum zu gewaltiger und eigenthümlicher Kraft und Schönheit, bis zu einem Buffon und Montesquieu, erhebt und sich vorbereitet, „die in England aufgekeimten Ideen der Humanität und Aufklärung der ganzen Welt zu verdollmetschen," so siecht doch die Dichtung in einer erbärmlichen Weise dahin innerhalb ihrer konventio-

nellen Kunstkreise und durchbricht dieselben erst spät und nur in Folge abermaliger auswärtiger und zwar diesmal englischer Einflüsse.

Sehen wir uns nach der klassischen Tragödie zwischen Racine und Voltaire um, so schleppt sie sich mühsam dahin auf den vorgezeichneten Bahnen. Schattenhaft und matt ahmt, immer noch Einer der Besten in einer langen Reihe von Trauerspieldichtern, der elegante Campistron, 1656—1737, seinen Meister Racine namentlich in rührenden Liebesscenen nach. Thomas Corneille, 1625—1709, der Verfasser mehrerer Stücke von bedeutendem Erfolg, wie die Ariane und der Comte d'Essex, trägt den großen Namen seines Bruders zur Schau, ohne ihn auszufüllen. Der ältere Crébillon endlich, 1674—1762, Voltaire's nachmaliger Nebenbuler, verwechselt mit dem tragisch Erhabenen das Grauenhafte und Entsetzliche, Schwulst mit Pathos, Gewitter und Nacht mit ergreifenden Situationen, und wählt besonders haarsträubende Stoffe des Alterthums, wie Atreus und Thyest, Elektra, Semiramis, Catilina zur Behandlung, wobei er jedoch Geschmack genug hat, nicht an die Unvermeidlichkeit einer Liebesintrigue im Trauerspiel zu glauben.

In der höheren Komik hat Molière nur einen einzigen nennenswerthen Nachfolger, den viel-

gereiften und äußerst witzigen Lustspieldichter Regnard, 1653—1709, welcher auch einen selbsterlebten Seeräuberroman verfaßte. Sein Joueur kann nach dem Tartuffe und dem Misanthrop genannt werden, und Boileau sagte von dessen Verfasser, als Jemand denselben einen auteur médiocre nannte: Il n'est pas médiocrement gai! Allein Regnard ist auch der Einzige, welcher die gallische Erbschaft der Molière und Lafontaine mit Erfolg angetreten hat, denn die weiteren komischen Schriftsteller, die Lesage, Gresset und Beaumarchais, sind in eine andere, modernere Schule einzureihen.

Die Lyrik großen Styls endlich konnte nur ganz formelle Talente dulden, und auch unter Diesen erscheinen, mit einiger Auszeichnung, nur zwei Namen: Louis Racine, 1692—1765, der matte, fromme, spätgeborene Sohn eines berühmten Vaters, dessen Namen ihn zur Abfassung eleganter geistlicher Gedichte anspornte, und der gewandte Odenschmieder Jean Baptiste Rousseau, 1670—1741, dessen Andenken weniger durch seine Verse als durch die interessanten Vorgänge seines unglücklichen, schmachvollen Lebens und durch seine anfängliche Freundschaft und endlich bittere Feindschaft mit Voltaire erhalten wird.

Inmitten dieser trostlosen Oede erscheint plötzlich, im Eingang eines neuen Jahrhunderts, ein junges, universelles Talent, welches beansprucht, allein Alles fortzusetzen, zu verjüngen, besser zu machen, was die Molière und Lafontaine, die Corneille, Racine und Boileau vor ihm gethan hatten. Denn ein neuer Gedanke, die Idee kosmopolitischer Humanität und Aufklärung, soll in jene alten stabilen Elemente hineintreten, der in Ohnmacht zerfallende klassische Kunststyl, im siebzehnten Jahrhundert das Sinnbild alles Autoritätswesens, soll im achtzehnten der Träger werden für alles Gährende, Jugendliche, Kräftige, was je die Welt bewegte und die gesichertsten Zustände aus den Angeln hob. Jedes Mittel wird für diesen Zweck gerecht sein, jede Form wird diesem Inhalt passen, in der Kritik wie auf der Bühne, im komischen wie im ernsten Epos, in der Ode wie im Epigramm, im Roman wie in der Geschichtschreibung wird Voltaire nur jenes Ziel vor Augen haben, und bald ein Schüler der Engländer, bald gallisch und volksthümlich, bald strengklassisch wird er immer der Dichter des anstürmenden, destruktiven Jahrhunderts sein, welches er von seiner Schwelle an bis an die Pforte der großen Staatsrevolution begleitet.

Voltaire war in dieser universellen und oppositionellen Mission als Verkündiger einer neuen, aufgeklärten und kosmopolitischen Weltordnung nicht ohne einen nennenswerthen Vorgänger. Der geistreiche Essayist Fontenelle, 1657—1757, der sein hundertjähriges Leben in zwei Säcula vertheilt und, ein Neffe und Schüler Corneille's, den dreiundfünfzigjährigen Voltaire in die Akademie eintreten sieht, hat eine ebenso allgemeine, wenn auch nicht so gleichmäßig hohe Begabung wie Dieser. Zwar ist auch er in fast allen Fächern thätig, schreibt Tragödien, Lustspiele, Opern, Schäferstücke, Dialoge, eine Geschichte der Orakel, der Akademie, des Theaters, hat eine allseitige, elegante, wir möchten mit einem Anachronismus sagen, encyklopädistische Bildung und Richtung, allein ein Neuerer ist er doch nur im Sinn seiner Zeit und seiner eignen, egoistischen und pessimistischen Natur, der sich vor allem Bessermachen verwahrt mit den Worten: „Wenn ich die ganze Hand voll Wahrheiten hätte, würde ich mich wohl hüten, sie zu öffnen." —

Voltaire's vielbewegtes und ereignißreiches Leben gibt die Analogie zu der Vielseitigkeit seines Geistes und seiner Werke, zu der Mannigfaltigkeit seiner Richtungen und Bestrebungen. Schon als

Knabe ist er ein Wunderkind, welchem ein geistlicher Lehrer in der Schule zuruft: „Unglücklicher, Du wirst einmal der Koryphäe des Deismus sein!“ Der Jüngling empfindet zweimal in der Bastille die Willkür einer unbeschränkten Gewaltherrschaft, dann muß er, schon berühmt, ein Asyl in England suchen, wo sich unter dem Einfluß der hellsten Köpfe des Jahrhunderts, sein Wesen erst recht konsolidirt, der seitherige frivole Skeptiker zum fortschrittbegeisterten Deisten wird, und der lebenslängliche Riesenkampf seines „Hohns, der im Spielen stürmt,“ gegen jede Art von kirchlicher, staatlicher, philosophischer und literarischer Autorität seinen Ausgangspunkt nimmt. Und wie wechselvoll ist, bis an's Ende, dieser Kampf für ihn! Bei dem großen Publikum immer beliebt und auf der Bühne meist siegreich, wird er in höheren und exklusiven Kreisen stets mehr angegriffen als anerkannt und erringt die Gunst der Großen nur selten und nie, um sie zu behalten. Heute ist er in Paris der Held des Tages, morgen räth ihm die Polizei, vor ihren bevorstehenden Verfolgungen ein Versteck in der Provinz zu suchen. Seine Werke sieht er bald als Musterzierden der Nationalliteratur gefeiert, bald durch Henkershand den Flammen überliefert. Der Nachdruck überstürzt dieselben förmlich und zwar oft mit absichtlichen Entstellungen und Fälschungen, und zur

Herausgabe der wahren Pucelle nöthigt ihn nur das Erscheinen einer falschen. Von der Geistlichkeit seines Landes verketzert und verfolgt, von dem Pabst gesegnet und nach Rom eingeladen, zuerst der Führer der destruktiven Philosophie, dann als Mäßiger ihrer letzten Konsequenzen von deren Jüngern verspottet, von der Nachwelt endlich noch heute in dem verschiedensten Partheisinn beurtheilt — so ist der merkwürdige Mann, dessen Leben und Werke wir jetzt näher betrachten wollen.

Jean François Marie Arouet ist am 20. Februar 1694 in dem Dorfe Châtenay bei Sceaux geboren. Als ein elendes, schwächliches, kaum lebensfähiges Kind schleppte er seine ersten Tage dahin und wurde erst ein halbes Jahr nach seiner Geburt getauft. Sein Vater, wahrscheinlich einer alten Familie entstammt, war zuerst Notar, dann Kassier an der königlichen Rechnungskammer. Des Knaben Pathe, der Abbé de Châteauneuf, ein mehr geistreicher als orthodoxer Geistlicher des ancien régime und der letzte Freund der Ninon de Lenclos, bekümmerte sich hauptsächlich um die geistige Bildung des alsbald vielversprechenden Kindes und rühmte dem erst Dreijährigen nach, daß er die satirische und frivole Moïsade J. B. Rousseau's auswendig wisse. Nicht lange darauf begann der

Kleine, selbst Reime zu schmieden und durfte so, zum Mann geworden, von sich sagen:

Presque dès mon berceau j'ai bégayé des vers.

Mit zehn Jahren tritt er, 1704, in das Collége de Louis le Grand ein, um dort von den Jesuiten erzogen zu werden. Gelegenheitsgedichte machen jetzt schon sein poetisches Talent bekannt, und sein Pathe stellt ihn seinen literarischen Bekanntschaften und der Ninon vor, welche ihm in ihrem Testament zweitausend Franken, zum Ankauf von Büchern bestimmt, vermacht. Gelegentlich einer Preisvertheilung, in welcher der Name Arouet häufig vorkommt, will der dabei anwesende J. B. Rousseau den vielversprechenden Schüler kennen lernen und läßt sich feurig von ihm umarmen.

Bei seinem Austritt aus dem Kolleg, 1710, sollte der Jüngling, nach dem Willen seines Vaters, auf das Studium der Jurisprudenz übergehen. Allein statt dessen hängt er nur seinen literarischen Liebhabereien und allen Arten von Jugendthorheiten nach, unter welchen die folgende sehr bezeichnend für den ostentatiösen Charakter des Dichters ist. Nachdem er eines Tages, von der Herzogin von Richelieu, für eine Durchsicht ihrer Verse, ein Geschenk von hundert Louisd'or erhalten, kauft er auf der

Stelle eine grade feilgebotene Karosse mit Gespann, jagt damit, nicht ohne mehrmals umzuwerfen, einen Tag lang in den Straßen von Paris umher und schlägt am folgenden Morgen die Aquisition um den halben Preis los.

Schon ein Jahr nach dem Austritt aus dem Kolleg entwirft er eine Tragödie, den Oedipus, und konkurrirt mit einer Ode auf den Ausbau des Chors von Notredame um den akademischen Preis. Allein ein anderer Bewerber, der in seinem Gedicht irgendwo gesagt hatte:

Des pôles glacés jusqu'aux pôles brûlants,

wird ihm vorgezogen, und der Zurückgesetzte läßt seinen Groll in einer unverschämt scharfen Satire gegen seine Beurtheiler aus.

Der beständigen Extravaganzen seines Sohnes überdrüssig, schickt ihn nun sein Vater, 1713, mit dem holländischen Gesandten Marquis von Châteauneuf, dem Bruder des 1709 verstorbenen Abbé, als dessen Sekretär nach dem Haag. Allein dort wird sogleich ein Liebeshandel mit einer jungen Französin angeknüpft, welcher die alsbaldige Rücksendung des Uebelthäters zur Folge hat. Nachdem der alte Arouet kaum über dieses Abentheuer beruhigt ist, erwachsen seinem Sohn neue Verlegenheiten aus

der Verfasserschaft schlüpfriger Erzählungen. Er wird aus dem väterlichen Hause ausgeschlossen, ein Projekt der Auswanderung nach Amerika zerschlägt sich, endlich findet der junge Schriftsteller einen literarischen Protektor, welcher ihn, unter der Anregung zu ernsthaften Arbeiten, mit auf sein Landgut nimmt. Von dort kommt er mit Theilen der Henriade und der Abhandlung über das Zeitalter Ludwigs XIV. zurück, allein nur, um von der Bastille aufgenommen zu werden. Denn es ist, zu Ende des Jahres 1715, anonym eine grobe, vielverbreitete Satire auf die Zeitverhältnisse erschienen, welche mit dem Vers schließt:

J'ai vu ces maux, et je n'ai pas vingt ans.

Diese Anspielung auf die Jugend des Verfassers genügt, Voltaire als solchen muthmaßen und ihn zum Gefangenen auf ein Jahr zu machen, bis ihn die Bemühungen seiner Familie erlösen. Während dieser gezwungenen Muße hat er an der Henriade weitergeschrieben und den Oedipus umgearbeitet und entstellt, indem er eine ganz willkürliche Liebesintrigue zwischen Philoktet und Jokaste hineinträgt. Jetzt verläßt er auch seinen Familiennamen, um sich, als Schriftsteller, Voltaire zu nennen. Der Oedipus kommt, am 18. November 1718, zur

ersten Darstellung und erlebt, mit ungeheurem Beifall, fünfundvierzig Darstellungen nacheinander.

Hiermit ist Voltaire's literarischer Erfolg entschieden, und wenn auch seine nächste Tragödie, die Artémire, 1720, fällt, und ihm weitere satirische und schlüpfrige Erzählungen Verlegenheiten bereiten, so ist er doch von jetzt an der bevorzugte Liebling der Nation und namentlich der Pariser. Zu Ende 1722 sehen wir ihn in Brüssel, wo er mit dem exilirten J. B. Rousseau zusammenkommt und sich mit ihm überwirft, indem er von dessen Ode à la Postérité sagt, „sie werde nicht an ihre Adresse gelangen." Im folgenden Jahre nach Frankreich zurückgekehrt, entgeht er kaum einem Anfall der Blattern, läßt die fertigen Theile der Henriade, welche er damals noch la Ligue nannte, erscheinen und bringt seine Mariamne auf die Bühne.

In das Jahr 1725, das einunddreißigste des Dichters, fällt das, für seine weitere Entwicklung wichtigste Ereigniß seines Lebens. Eines Tages geräth er, an der Tafel des Herzogs von Sully, in einen Disput mit einem Chevalier de Rohan, welcher ihn hochfahrend fragt, Wer er denn eigentlich sei, und die Antwort erhält: „Der Erste meines Namens, wie Sie der Letzte des Ihrigen." Nach Anderen hätte der Dichter gesagt: „Ich bin ein

Mann, der keinen großen Namen nachschleppt, allein den Namen ehrt, den er trägt.“ Einige Tage darauf läßt ihn der Chevalier vor dem Hotel des Herzogs prügeln, Voltaire verlangt vergeblich die Unterstützung des Letzteren, und auf eine Beschwerde bei dem Regenten um Recht, soll Dieser erwidert haben: „Recht sei ihm schon geschehen.“ Da schickt Voltaire, nachdem er sich in den Waffen geübt, dem Beleidiger eine Herausforderung zu. Dieser nimmt scheinbar an, gibt aber der Polizei Notiz, und der Dichter sieht sich abermals verhaftet und nach der Bastille geführt. Sechs Monate bringt er dort, in nicht sehr strengem Gewahrsam, zu, dann wird er in Freiheit gesetzt mit der Weisung, Frankreich zu verlassen. Der Gekränkte wandte sich, und das ist das Wichtigste, nach England, dem Land der persönlichen Rechtssicherheit, der Wiege der Aufklärung, der Stütze des Protestantismus, um dort, im nahen Umgang mit den hervorragendsten Geistern der liberalen Richtung, während dreier Jahre, von 1725—1728, eine starke innere Umwandlung zu erleben. Der eitle, selbstgefällige Dichter wird zum selbstbeschauenden Philosophen, der frivole Skeptiker und renommistische Feind jeder Religion zum eifrigen Deisten und Verkündiger einer allgemeinen Humanitätslehre. Der hochnäsige klassische Tragiker lernt die seither verach-

teten englischen Muster kennen und empfindet in seinem ferneren Schaffen deren Einfluß vielfach und sehr zu seinem Vortheil. Der oberflächliche Franzose endlich vertieft sich, trotz seiner Universalität, in historische, naturwissenschaftliche und philosophische Details, und wenn seine Werke in dieser Richtung dadurch nicht tiefer werden, so wird dies weniger in seiner Unfähigkeit als in seinem Streben nach Popularisirung nützlicher Wahrheiten seinen Grund haben. Denn die Wissenschaft wird ihm nur ein Mittel zu diesem letzteren Zweck werden. Tiefsinnige Unverständlichkeiten hassend, will er „so durchsichtig sein, wie ein klarer Bach," er würde „seine Werke in's Feuer werfen, wenn sie nicht so faßbar wären, wie Lafontaine's Fabeln," und darf ausrufen: „Die Franzosen wissen nicht, wieviel Mühe ich mir gebe, um ihnen keine Mühe zu machen."

In solcher Weise auf den Ernst des Lebens zurückgeführt, vergißt er die materielle Seite des Daseins nicht und legt jetzt, durch eine auf Subskription veranstaltete Ausgabe der Henriade, den Grund seines Vermögens, welches er von da an, durch literarische wie anderweitige Thätigkeit, namentlich glückliche Spekulationen, stete, gewissenhafte Wahrung seines eignen Vortheils und nicht immer die ehrenhaftesten Händel, endlich zu einem Kapitalbetrag

zu bringen wußte, der ihm eine Jahresrente von 150,000 Franken abwarf.

Große Thätigkeit und eine Reihe von Wechselfällen, welche ihn bald triumphirend, bald verfolgt zeigen, liegt zwischen der heimlichen Rückkehr des Dichters nach Frankreich, 1728, und seinem Ueberzug nach Berlin, 1750. Außer der Geschichte Karls XII. von Schweden und einer großen Zahl vermischter prosaischer Schriften von aufklärender Tendenz, liefert er an erfolgreichen Tragödien die in England angeregten Stücke Brutus, 1730 und la Mort de César, 1735, ferner die Eriphyle, 1732, die Zaïre, 1732, die Alzire, 1736, und den Mahomet, 1741. Dieses letztere Stück, obwohl es einen Hauptfeind des Christenthums als Betrüger darstellt, konnte allen möglichen, durch die Geistlichkeit veranlaßten Schwierigkeiten gegenüber, nicht zur Darstellung in Paris kommen. Nachdem es jedoch in Lille mit dem größten Erfolg gegeben ist, läßt es Voltaire drucken und zwar mit einer Dedikation an den Pabst Benedikt XIV. Das Geschenk wird gnädig angenommen, und der Dichter erhält von dem heiligen Vater Dank, Lob und Segen und eine Einladung nach Rom, welcher er jedoch zu folgen versäumte.

In jenen Zeitabschnitt fällt auch seine lange

Liebesangelegenheit mit der geistreichen und gelehrten Marquise du Châtelet. Bei den zeitweiligen Verfolgungen, die ihm die Polizei, einmal wegen bloßen Bekanntwerdens einiger Stellen aus der noch nicht vollendeten Pucelle, angedeihen ließ, pflegte sie ihm ein Asyl auf ihrem Landgut zu Cirey in Lothringen zu gewähren, wo jedoch der häufige Wechsel ihrer Neigungen die Stärke sowohl der Anhänglichkeit als des philosophischen Gleichmuths des alternden Dichters oft auf harte Proben stellte. Nach steten Zwistigkeiten stets neu geknüpft, wurde dieses Band erst durch den Tod der Marquise, 1749, zerrissen.

Die Akademie, welche ihm noch nach seiner Rückkehr aus England die Aufnahme verweigert hatte, konnte dazu erst 1746 bestimmt werden. Und zwar nur in Folge höherer Einflüsse nachdem der gefährlichste Gegner aller Autorität, durch Vermittlung einer Pompadour, dem König vorgestellt und zum Reichshistoriographen und Kammerherrn ernannt worden war, nachdem der Verfasser von zehn erfolgreichen Tragödien und der einzigen präsentablen Epopöe der Franzosen eine mittelmäßige, von ihm selbst mißachtete Festoper verfaßt hatte.

Die Beziehung Voltaire's zu Friedrich dem

Großen hatte schon 1736 begonnen, durch eine Korrespondenz, welche der damals vierundzwanzigjährige Kronprinz, ein eifriger Bewunderer der französischen Literatur und ihres bedeutendsten lebenden Vertreters, von Rheinsberg aus anregte. Als Friedrich vier Jahre darauf den preußischen Thron bestieg, meldete er es dem Dichter in einem zuvorkommenden Schreiben. Dieser schrieb eine poetische Epistel zur Antwort, und bald darauf sahen sich Beide zum ersten Male in der Nähe von Brüssel. Dort übernahm Voltaire den Auftrag, des Königs Antimachiavell im Haag zum Druck zu bringen, was noch in demselben Jahre geschah. Von da an sahen sich die Freunde mehrmals, bald im Haag, bald in Berlin, bis Voltaire endlich, 1750, nach Potsdam übersiedelte. Mit den höchsten Ehren aufgenommen und in die intimsten Kreise der königlichen Familie eingeführt, erhielt er 16,000 Franken Ersatz für die Ueberzugskosten, 20,000 Franken jährliche Pension, ein Ordenskreuz, einen Kammerherrnschlüssel, und hatte dafür nur die Verbindlichkeit, bei den geselligen Zusammenkünften der königlichen Familie seinen Geist glänzen zu lassen und gelegentlich mit dem König zu arbeiten, namentlich Dessen Schriften und Gedichte durchzusehn und zu korrigiren. Warum dieses Verhältniß auf die Dauer nicht gut that? Zwischenträgereien der anderen

Franzosen an Friedrichs Hof, namentlich des Präsidenten der Berliner Akademie, Maupertuis, Eifersüchteleien, gegenseitige Ironisirung und manches Andere, welches als Ursache des Bruchs angegeben wird, sind nur Belege der Einen Thatsache und Erfahrung, welche Lessing im Nathan ausspricht:

Der große Mann braucht überall viel Boden,
Doch mehrere, zu nah gepflanzt, zerschlagen
Sich nur die Aeste.

Zwei Männer von so bedeutender geistiger Potenz und ähnlicher ironischer Anlage mußten auf die Dauer zerfallen, Einer rieb den Andern auf, denn wahre Freundschaft vermittelt sich weniger durch Gleichartigkeit der Gesinnungen und Stimmungen als der Interessen und Bestrebungen. Nachdem manche Zwistigkeiten vorgefallen und wieder beigelegt waren, reiste der Dichter eines Tages heimlich ab und gelangte ohne Unfall und nach einem kurzen Aufenthalt am Gothaer Hof, „bei einer Fürstin, welche glücklicher Weise keine Verse machte," bis nach Frankfurt. Dort aber wird er von den diplomatischen Vertretern Preußens verhaftet, seinem Bericht zufolge sehr übel behandelt, genöthigt, eine in seinem Besitz befindliche Gedichtesammlung des Königs herauszugeben und erfährt, wie er von einer Appellation

an den Kaiser redet, daß in der freien Reichsstadt der „Marquis von Brandenburg“ mehr Kredit habe als Jener.

Nach Beendigung dieser „ostrogothischen und vandalischen“ Angelegenheit beeilte sich Voltaire, das Land zu verlassen, dessen Literatur er „weniger Konsonanten und mehr Esprit“ wünschte. Allein der hochgefeierte Dichter, der Akademiker, der Freund von Königen darf, weil er das Seinige zur Popularisirung der Locke'schen Philosophie und der Newton'schen Himmelskunde gethan hat, nicht wagen, nach Paris zurückzukehren. So wendet er sich, nach einem kurzen Aufenthalt in Lyon, welche Stadt ihn auf's Höchste ehrte, 1755 nach dem Genfer See, um in dessen Nähe, auf seinen zwei Landsitzen Délices und dem Schloß Ferney, den Rest seines Lebens zuzubringen.

Die zweiundzwanzig Jahre, welche dem literarischen Patriarchen dort verstreichen, erfüllen sich durch die mannigfachste, besonders dichterische Thätigkeit. Der erbitterte Kampf des „Christmoque“ gegen die christliche Theologie wird fortgesetzt und eine Kapelle mit der prätentiösen Inschrift: Deo erexit Voltaire, erbaut. An der Encyklopädie wird mitgearbeitet. Zahlreiche vornehme und literarische Besuche werden angenommen und durch dramatische

Darstellungen, welche die Gesellschaft von Ferney selbst gibt, ergötzt. In Folge dieser Darstellungen entspinnt sich, nach einigen vorgängigen Reibereien, eine tödtliche Feindschaft mit dem, aller Kunst und Kultur feindlichen Jean Jacques Rousseau, dagegen kommt eine Versöhnung und eine neue Korrespondenz mit Friedrich dem Großen zu Stande. In diese Zeit fällt auch Voltaire's Intervention zu Gunsten der Familie des unglücklichen Protestanten Calas, welcher dem katholischen Fanatismus der Toulouser, unter der falschen Anklage der Ermordung seines eignen Sohnes, zum Opfer gefallen war.

Endlich, nach einer dreißigjährigen Abwesenheit von Paris, entschließt sich, mitten im Winter, der Vierundachtzigjährige einer Einladung dahin zu folgen, um der Aufführung seiner letzten Tragödien, Irène und Agathocle, beizuwohnen. Diese Reise wurde ein Triumphzug nach einem Grabe. Schon auf dem Wege durch die Provinz erhält er einen Vorgeschmack des populären Jubels, der ihn in Paris erwartet, und Einer der Postmeister, die sich um seine Beförderung bemühn, macht die Bemerkung, „daß es in Europa zehn Könige, allein nur Einen Voltaire" gebe. Am 10. Februar 1778 in der Hauptstadt angekommen, steigt er auf dem Theatinerquai auf dem linken Seineufer, welcher heute noch nach ihm Quai

Voltaire heißt, ab. Dorthin strömt alsbald halb Paris, um ihn zu sehen und zu begrüßen. Minister und Hofleute, Künstler, Literaten und die Schauspieler der Comédie française erscheinen bei ihm, und der Gesandte der Vereinigten Staaten, Franklin, führt ihm seinen Enkel vor. Die Akademie lädt ihn durch eine Deputation zu sich ein, und wie er dort erscheint, schweigen die Regeln ihres Ceremoniells, man empfängt ihn schon am Thore des Louvre und geleitet ihn nach dem Platze des Directors, welcher sonst nur durch das Loos besetzt wird. Seinen größten Triumph aber feiert er im Théatre français, wo er, auf einem Ehrenplatz, und von einer Ehrenwache behütet, der Vorstellung seiner Irene beiwohnt. Auf der Bühne wird seine Büste gekrönt, ihn selbst aber überschüttet der maßloseste, trunkene Jubel des Publikums und dann des Volkes, welches ihn auf den Händen nach seiner Wohnung tragen will und vor derselben die geräuschvollsten Demonstrationen erneuert.

Uebermüdet wollte der Gefeierte, gegen Ende April, nach Ferney zurückkehren, allein seine Kräfte waren erschöpft. Der Schlaf flieht ihn, er nimmt Opium, allein in zu starken Dosen, und am 30. Mai 1778, Abends, stirbt er, im Alter von vierundachtzig Jahren, nachdem sich die Geistlichkeit viele, allein vergebliche

Mühe gegeben, in der elften Stunde die Opposition des Deisten gegen alle positive Religionen wankend zu machen. Sogar verläßt den Sterbenden, wenn er auf das Christenthum zu reden kommt, seine Frivolität nicht. Auf die Vorstellung, daß Jeder in der Religion seiner Väter sterben müsse, erwiderte er zustimmend, „daß er, wenn an den Ufern des Ganges geboren, mit einem Kuhschwanz in der Hand dahingehn" möchte. In diesem Sinne beichtete er auch, allein die eifrig verlangte Zurücknahme seiner Läugnung der göttlichen Natur Christi verweigerte er noch dicht am Rande des Grabes mit den heftigen Worten: „Au nom de Dieu, ne me parlez plus de cet homme là!"

Sein Tod erregte bei seinen zahlreichen Feinden kaum weniger Freude als Trauer bei seinen zahllosen Anhängern. Inkonsequent gegen ihn im Leben wie im Tode beging die Regierung den Mißgriff, die Anzeige seines Absterbens in den öffentlichen Blättern sowie für einige Zeit die Aufführung seiner Stücke zu verbieten. Der Pfarrer von St. Sulpice verweigerte, ohne formellen Grund, die ihm zunächst obliegende christliche Bestattung der Leiche. So nahm dieselbe, bis das Herz nach Ferney gebracht, späterhin aber die Reste auf Conventsbeschluß im Pantheon beigesetzt wurden, nächtlicher Weile die Abtei

von Scellières auf, obwohl deren Prior eine Verwarnung dagegen Seitens seines Vorgesetzten, des Bischofs von Troies, erhalten hatte. Die Todtenfeier, welche die Akademie nach dem Tode jedes ihrer Mitglieder abhalten ließ, wurde für Voltaire durch den Erzbischof von Paris verboten. Friedrich der Große dagegen ließ ein feierliches Hochamt für ihn abhalten, lud die Mitglieder seiner Akademie dazu ein und sprach laut die Anerkennung seines ehemaligen Freundes, sowie die Mißbilligung jenes Fanatismus aus.

Von Voltaire's äußerst umfangreichen Werken, welche sich, in fast dreihundert Nummern, auf alle Zweige menschlichen Wissens beziehen und in der ersten, von Beaumarchais veranstalteten Gesammtausgabe, siebzig Bände ausmachen, können wir nur das wichtigste Belletristische aufführen wollen. Von fünfundzwanzig Tragödien aus allen Zeiten seines Lebens, sind die bedeutendsten: Oedipe, 1718, Zaïre, 1732, Alzire, 1736, Mahomet, 1741, Mérope, 1743, Sémiramis, 1748, Tancrède, 1768, und Sophonisbé, 1774. In der Komödie tritt er achtmal, mit den Stücken: l'Indiscret, 1725, l'Enfant prodigue, 1736, la Prude, 1747, Nanine, 1749, l'Ecossaise, 1760, le Droit

du Seigneur, 1762, Charlot, 1767, und le Dépositaire, 1773, und ebenso oft in der Oper auf. In der erzählenden Dichtung erscheint er mit der Epopöe la Henriade, 1725, und dem komischen Epos la Pucelle, welche letztere, obwohl schon 1730 begonnen, erst 1762 herauskam, mit mehreren kleineren Gedichten epischer oder verwandter Natur, wie la Bastille, 1716, le Temple du Goût, 1732, le Temple de l'Amitié, 1733, mehreren poetischen Briefen, einem Dutzend Satiren aus seinen Jugendjahren und einer langen Reihe von Erzählungen, Novellen und Romanen, von welchen nur Cosi Sancta, 1744, Babouc, 1746, Zadig, 1748, Micromégas, 1752, Candide, 1758, l'Ingénu, 1767, les Lettres d'Amabed, 1769 und le Taureau blanc, 1773 genannt werden sollen. Lyrisch war Voltaire verhältnißmäßig wenig, in Oden und Gelegenheitsgedichten, thätig. Seine wichtigsten ästhetischen Schriften in Prosa sind: l'Essai sur la Poésie épique, 1726, la Vie de Molière, 1739, le Siècle de Louis XIV., 1752, und le Commentaire sur Corneille, 1764. An Uebersetzungen lieferte er Shakspeare's Julius Cäsar und Calderon's Heraklius. Endlich hat er eine immense, höchst interessante Corre-

spondenz hinterlassen, in welcher sich das ganze Leben und Treiben des Dichters wie seines Jahrhunderts auf das Vollständigste abspiegelt.

Auf eine eingehende Würdigung auch nur der ganzen Voltaire'schen Belletristick muß verzichten, wer derselben nicht ein ganzes Werk allein widmet. Unser Zweck gestattet uns nur eine summarische Uebersicht des Eigenthümlichen seiner Leistungen in den drei Dichtgattungen.

Voltaire hat in der französischen Poesie klassischen Styls die beiden erhabensten Formen, die Tragödie und die Epopöe, auf die höchstmögliche, damit aber freilich nur sehr relative Stufe der Vollendung erhoben. Corneille's Größe und historischen Sinn mit Racine's eleganter Form und harmonischer Sprache vereinigend, bringt er aus dem Geiste seiner Zeit und englischen Einflüssen neue und wohlthätige Momente hinzu und verhält sich gegen den klassischen Styl nicht als sklavischer Nachtreter, sondern als ein kühner und selbstständiger Reformator. Denn er hat in England nicht allein Locke und Newton, sondern auch Otway und Shakspeare kennen gelernt und eine verhältnißmäßige Vorurtheilslosigkeit gegen die klassischen Objekte des übertriebenen literarischen Stolzes seiner Nation gewonnen. Mag sich seine Jugendbegeisterung

für alles Englische späterhin abkühlen, mag ihm der „Corneille Londons, übrigens ein großer Narr“, ein rohes Naturgenie, „ein Mann, der nicht einmal Latein verstand“, und dessen Zeitalter ein Alter der Unwissenheit und seither durch Besseres ersetzt sein, so hat er doch wenigstens fremde Literaturen betrachtet und mit der seinigen verglichen. Daraufhin erkennt er an, daß seine heimische Bühne „eine beständige Schule der Galanterie und Koketterie“ vorstelle, welche nichts Tragisches habe, hat aber auch schon vor seinem Aufenthalt in England selbstständiges Urtheil genug, um eine gewisse Zweckmäßigkeit zu erkennen, welche in jedem Volk und in jeder Sprache die Literatur auf ihre besonderen, eigenthümlichen Bahnen leitet. „Jede Sprache“, sagt er, „hat ihr Genie, welches durch die Natur ihres Satzbaues bestimmt wird. Das Genie unserer Sprache ist Klarheit und Eleganz; wir erlauben unserer Poesie keine Lizenz, sie muß, wie unsere Prosa, genau der Reihenfolge unserer Gedanken nachgehn. Darum wird auch“, äußert er später, „die französische Dichtung nie das Joch des Reims abschütteln können.“ Von solchen Gesichtspunkten ausgehend, wahrt er sich die Freiheit seines individuellen Urtheils. Mag man mit Corneille die Zahl der Verse, welche auf der Bühne gesprochen werden, auf

1500 feststellen, ihm sind 2000 nicht zuviel, wenn sie gut, und 1200 zuviel, wenn sie schlecht sind. Zum ersten Mal bringt er, neben vielen modernen Stoffen, die Franzosen, allerdings nur als Kreuzzugsritter, in der Zaire, auf das Theater. Er läßt, matt und lächerlich allerdings neben den englischen Gespenstern, einen Schatten nicht allein reden, sondern auch erscheinen, in der Semiramis. Er erwirbt dem unklassischen Wort canon und dem noch unklassischeren Vorgang eines Kanonenschusses Heimathsrecht auf den Brettern. Bewegt er sich also neben Racine auf mythologischem, neben Corneille auf römisch-historischem Gebiet, so geht er über Beide hinaus, indem er auch die neuere Geschichte behandelt und in der Alzire sogar den keinenfalls klassischen Boden der neuen Welt betritt. Ferner wird er, ohne die galante Liebe im Styl Racine's auszuschließen, in der Wahl der Motive ebenso wechselvoll und vielseitig als Corneille, läßt mitunter, wie in der trefflichen Merope, den Amor ganz außer Acht und trifft endlich, und das ist das Wichtigste, wenn nicht immer, so doch nicht selten, auf wahrhaft tragische Konflikte. Ruhn seine Stücke auch häufig nur auf zufälligen Widerstreiten verschiedener Pflichten, herbeigeführt z. B. durch das

bei ihm beliebte Mittel des Wiederfindens verlorener oder entführter Kinder, wie in der Zaire, oder nur auf lustspielartigen Liebes- und Pallastintriguen, so tritt an anderen Orten, z. B. im Mahomet und in der Semiramis, die Wechselwirkung von Verschuldung und Strafe, von Selbstüberhebung und Fall, wenn auch äußerlich und mit wenig psychologischer Tiefe angelegt, doch klar zu Tage.

Aber nicht nur die klassische Tragödie erhebt sich in Voltaire zu einem neuen, vorher noch nicht dagewesenen Glanzpunkt, sondern er ist auch in der Epopöe der Erste, welcher überhaupt etwas Aufzeigbares leistet. Welches caput mortuum diese Gattung in der französischen Dichtung bis dahin war, erfuhren wir schon gelegentlich der verunglückten Versuche der Chapelain, Scudéry und Anderer. Sie ist, wie es La Harpe euphemistisch ausdrückt, „der einzige Kranz, der dem großen Jahrhundert fehlt." Da schreibt Voltaire, „um unsterblich zu werden", die Henriade. „Er wurde", sagt Démogeot, „epischer Dichter," weil, wie man sagte, Frankreich noch keinen solchen hatte. Unglücklicher Weise ist diese Ansicht, wenn richtig vor der Henriade, es nicht minder nachher. Eine Epopöe war ihm die pomphafte Erzählung einer kriegerischen Begebenheit mit einer Anrufung im Eingang und geschmückt durch eine zurückblickende Dar-

stellung, eine Höllenfahrt und eine Liebesepisode. Dieses Urtheil geht, von richtigen Gesichtspunkten aus, zu weit. Die Henriade leidet mit unter der allgemeinen Abneigung der modernen Zeiten gegen ernste epische Gedichte. Allein abgesehen davon, daß eine strenge Nachahmung Homers und Virgils nicht mehr am Platze ist, hat jenes Gedicht seine großen Verdienste, brillanten Seiten und viel Anspruch auf Sympathie und Interesse seiner Zeitgenossen wie der Nachwelt. Denn jener unerschrockene, kräftige Reformationskämpfer, welchen die Umstände endlich doch umstimmen, jener

Seul roi de qui le pauvre ait gardé la mémoire,

ist ein vortrefflicher, unverwüstlicher Stoff, auf welchem sich die ganze moderne Welt mit ihren Ideen der Humanität, der Toleranz und des Fortschritts widerspiegelt, und die Detraktoren des Gedichtes waren zumeist nur Diejenigen, welche von seiner Grundidee Nichts wissen wollten. Allerdings durchweht die Henriade als Ganzes jener feine poetische Hauch nicht, welcher eine so erhabene Dichtgattung beleben muß, und ist dieselbe mehr ein Roman als ein Epos zu nennen. Allein dies erklärt und entschuldigt sich durch die einfache Thatsache, daß der Erstere in der

modernen Welt ganz an die Stelle des Letzteren getreten ist.

Mag aber Voltaire als klassischer Dichter geleistet haben, was er will, so übertrifft er sich doch, und zwar unwillkürlich, selbst, indem er nationaler, gallischer Poet wird in leichten Gattungen, in Satiren, in Erzählungen und Romanen, im komischen Epos endlich mit der Pucelle, „dem Werk, welches ihm ebensoviel Kummer als Ruhm verursacht" hat. Gern stimmen wir in allen Tadel ein, der sich von patriotischem wie von allgemein sittlichem Standpunkt aus gegen dasselbe erheben läßt. Doch das kann nicht verhindern, daß die Pucelle ein höchst formvollendetes, allerliebstes Produkt des gallischen Esprit ist, ein Gemisch von argloser Jovialität und wohlüberlegter Bosheit, eine unbarmherzige Verhöhnung des klassischen Zopfstyls, ein unverwüstlicher Pfahl im Fleische des Aberglaubens, das würdige Gegenstück zu Boileau's Lutrin, ein Gedicht, welches unter den französischen Literatoren fast nur der einzige Palissot zu loben wagt als Voltaire's „piquantestes, originellstes, ungleichartiges allein reizendes Werk, in welchem er sich ganz selbst gibt, welches alle Gattungen, alle Ton- und Stylarten zu vereinigen scheint und ohne Muster in unserer Literatur dasteht." In Voltaire's klassischen Produktionen ist Alles Tendenz, Kunst, Styl, Form — hier Natur,

Wahrheit, Witz, Humor, Inhalt. Dort tritt nur das anerzogene, hier aber das eingeborene und stellenweise sehr ungezogene Wesen hervor, um nach Byrons treffendem Ausspruch, „bald einen Narren zu necken, bald einen Thron erbeben zu machen."

Aehnliches gilt von seinen sehr formlosen, an Handlung bald armen, bald überladenen Erzählungen und Romanen. Steter Hauptzweck derselben ist die Popularisirung neuer und nützlicher, namentlich naturwissenschaftlicher Wahrheiten und eine ständige Bekämpfung des Christenthums und Verhöhnung seiner Vertreter, welche gewöhnlich als Magier verkappt erscheinen. Mag man über die letzteren Angriffe denken, wie man will, die Lacher wird Voltaire stets auf seiner Seite haben, wenn Amabed an seinen Freund schreibt, „bei den Processionen in Rom singe man Gesänge, die geeignet seien, eine ganze Provinz gähnen zu machen", oder im Zadig ein Geistlicher seine Kleider über dessen Ketzereien „zerreißen würde, wenn der Verbrecher Etwas hätte, womit man sich für den Schaden bezahlt machen könnte."

Bei dem „bunten Witz", der Gewandtheit und der Bühnenkenntniß Voltaire's ist es erstaunlich, daß er in der Komödie nur ganz Unbedeutendes leistete. Seine Lustspiele sind entweder oberflächliche Possen, oder larmoyant und moralisch im Sinn der englischen Rühr-

dramen, wie l'Enfant prodigue und die Nanine, eine Bearbeitung von Richardsons tugendhafter Pamela. Aus seiner verhältnißmäßig geringen Thätigkeit auf diesem Gebiet läßt sich vielleicht schließen, daß sein Ehrgeiz daran verzweifelte, Molière, den er nach Verdienst schätzte, zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen.

Seit der romantischen und christlichen Reaktion, welche gegen den Klassicismus, die Frivolität und die Aufklärung des vorigen Jahrhunderts vom Ende desselben an Platz griff, hat man sich daran gewöhnt, Voltaire sowohl mit der materialistischen Gottesläugnung der Encyklopädisten als mit der ethischen Korruption seines Zeitalters im Allgemeinen über Einen Kamm zu scheeren. Allein mit Unrecht. Daß er für Diderot und dessen Anhänger nicht weit genug ging, werden wir bald bemerken, und daß er moralisch haltungslos gewesen sei, kann nur Unkenntniß oder böser Wille behaupten. Voltaire war in seiner Zeit und namentlich seit seiner Rückkehr aus England Ideolog. Er glaubte an die Grundsätze der Toleranz, der Humanität, des Fortschritts, die er unerschrocken verfocht, und klammerte sich selbst an den Deismus, der ihm, beim Uebergang aus seiner ganz frivolen Jugendzeit in ein reiferes Alter, zur Ueberzeugung und zum Bedürfniß wurde. So richten sich denn

seine häufigen Angriffe gegen die Religion immer mehr gegen deren Mißbräuche, als gegen die Sache selbst, und statt aller Deklamationen gegen den traurigen Zustand des französischen Klerus seiner Zeit, rede zu seiner Rechtfertigung die einzige Thatsache, daß damals der fünfte Theil des französischen Bodens steuerfreies Eigenthum der Geistlichkeit war. Er ist so wenig Gottesläugner, daß er ruft:

Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer,

nur seine Vertreter auf Erden gefallen ihm nicht. Schon im Oedipe sagt er:

Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science,

und ihre Autorität beruht ihm nur auf der Macht der Gewohnheit, denn

les soins qu'on prend de notre enfance
Forment nos sentiments, nos moeurs, notre croyance.

Dies konnte den Betheiligten freilich nicht gefallen, noch weniger aber jene berühmte Brandmarkung religiöser Intoleranz in der Henriade an der brillanten Stelle:

Eh! périsse à jamais l'affreuse politique,
Qui prétend sur les coeurs un pouvoir despotique,
Qui veut, le fer en main, convertir les mortels,
Qui du sang hérétique arrose les autels,
Et suivant un faux zèle ou l'intérêt pour guide,
Ne sert un Dieu de paix que par des homicides!

Voltaire's politische Opposition mag damals furchtbar gewesen sein. Neueren Ohren aber erscheinen seine kräftigsten Sätze, wie:

le citoyen de Rome — voit d'un oeil sevère
Dans le bien, qu'on lui fait, le mal, qu'on lui peut faire
(Brutus)
Le monde est fait pour les tyrans, (Mahomet)

und

Le premier qui fut roi, fut un guerrier heureux,
Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux, (Mérope)

nur als hole Tendenzstellen und ohne alle Gefährlichkeit.

Sehen wir uns nach einem Gesammtbild dieses Mannes von seltener Begabung um, welchen seine Gegner geckenhaft, eitel, jähzornig, rachsüchtig, geizig, neidisch, verläumderisch, lügenhaft, einen fanatischen und frivolen Atheisten, seine Anhänger edel, aufgeklärt,

uneigennützig, einen wohlthätigen Freund der Menschheit und biderен Apostel der Toleranz nennen und nannten, während er sich selbst als einen „unbeugsamen Charakter, unerschütterlich in seiner Freundschaft wie in seinen Empfindungen, weder in dieser noch in jener Welt Etwas fürchtend", bezeichnet — sehen wir uns nach einem Gesammtbilde dieses Mannes um, so dürfen wir ihn als den Göthe, wohlgemerkt seiner Zeit und seiner Nation, bezeichnen. Man rechne ihm den Franzosen und die negative Richtung seiner Zeit an, und er wird, an die Seite unseres Dichterkönigs gerückt, Diesem keine Schande machen. Neben vielen äußeren Analogien, wie dem hohen Alter, welches Beide erreichten, ihren günstigen Lebensverhältnissen, ihrem Verkehr mit den Mächtigsten und Größten ihres Zeitalters, und der schließlichen patriarchalischen Stellung in ihren Literaturen, begegnen sie sich innerlich noch weit häufiger. Sturm und Drang und Frivolität in der Jugend, ein humanitarisches Wesen auf heidnischen, antiken Grundlagen im reiferen Alter, Entwickelung ihres Geistes durch englischen Einfluß, die Mannichfaltigkeit, Bieg- und Bildsamkeit und Universalität ihres proteusartigen Talentes ohne Zersplitterung desselben, die Souveränetät ihrer inneren Natur allen und gleichgültig, welchen äußeren Verhältnissen gegenüber, endlich das Durchblicken der Stim-

mungen und Bestrebungen ihres Zeitalters durch jede Seite ihrer Werke, das sind die vielfachen Beziehungen, welche uns diese beiden großen Namen verbinden zu dürfen scheinen.

Jean Jacques Rousseau.

Ludwig XV. 1715—1774.
Ludwig XVI. 1774—1793.

Jean Jacques ist, bei ähnlich starker geistiger Begabung wie Voltaire, in vielen Beziehungen dessen eigentlicher Gegenfüßler. Dort ein frühreifes Talent, welches sich in allen poetischen Formen ergeht, hier ein langsamer Taster, welcher erst im vierzigsten Jahr anfängt, dann aber auch gleich auf den Nerv der Zeit drückt und die schwunghaftesten Ideen, von denen er voll ist, nur in Prosa darzustellen weiß. Dort der negative Repräsentant eines skeptischen Jahrhunderts, hier der glaubenvolle, verheißungsreiche Messias einer kommenden, ideologischen Aera. Dort der feingebildete Welt- und Hofmann, welcher die Blüthe der Civilisation in einem wohlorganisirten, gutregierten Staate erblickt,

hier der täppische, im Umgang ungenießbare Waldmensch, ein Verächter jeder äußerlich bindenden Form, welcher in der Vereinigung des Menschen zur Gesellschaft nur eine Hingabe seiner natürlichen Rechte, in der Verfeinerung seiner Sitten nur eine Verderbniß seiner Gesinnungen erblickt und jedes einzelne Individuum der modernen Welt in einen splitternackten Urzustand von Unschuld und Anarchie zurückversetzt sehen will. Dort stete Heiterkeit, hier finstere Misanthropie ohne irgend welchen Scherz, dort endlich Klarheit und Konsequenz der Gedanken und hier ein herzenstrunkener, oft poetischer, allein öfter konfuser Gefühlsmysticismus. Ein stetes Streben nach Naturwahrheit und ein unerschütterlicher Glaube an gewisse Ideale ist das Grundwesen von Rousseau's Doktrinen und Schriften, wenn auch nicht seiner Lebenspraxis, und wenn er am Schluß seines Lebens, so sehr Ideolog er ist, die Menschen, die Gesellschaft, Alles was ihn umgibt, hassen und verachten wird, so ist es darum, weil sie der von ihm verkündigten Stimme der Natur kein Gehör geben. Denn er hat ihnen ja „mit einer schwachen Stimme zugerufen: Ihr Unsinnigen, die Ihr Euch über die Natur beklagt, wißt, daß alle Eure Uebel nur aus Euch selbst kommen!" und von aller Welt verstoßen wird er, bei einsamer Fahrt auf dem Bieler See, in die Worte

ausbrechen: „O Natur, meine Mutter, hier bin ich unter Deiner alleinigen Hut, hier gibt es keine geschickten und schurkischen Menschen, welche sich zwischen dich und mich drängen,“ worauf er sich „eine halbe Stunde vom Ufer wegrudert und wünscht, daß der See der Ocean wäre.“

Rousseau's ungeheurer Erfolg bei der Mitwelt begründet sich mehr auf die Kraft als auf die Tiefe seiner Aussprüche, mehr auf die Verhältnisse, unter welchen man dieselben vernahm als auf ihre unbestreitbare Wahrheit. Eine allgemeine Reaktion des ungebundensten Realismus geht, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, durch alle inneren und äußeren Zustände der europäischen Gesellschaft. Die strenge Herrschaft einer formellen Konvention im Staat und in der Kirche, der Zopfstyl in allen Künsten, vermittelt durch ein starkes Ueberwiegen der Form über den Inhalt, die geistige wie leibliche Uniformirung des modemäßigen Salonmenschen, jene Dressur, welche sogar die Naturumgebung des Menschen in die ihr widerstrebendsten Bildungen verschnitt, dies Alles rief einen Umschlag in die entgegengesetzten Extreme hervor, welcher in seiner Weise gleichfalls übertrieben wurde. Jean Jacques nun ist in Frankreich der erste und Hauptapostel dieser naturalistischen Reaktion, wo sie sich

gegen die Formen des Staats, der Gesellschaft, der Dichtung, erhebt. Und zwar ist er kein langsamer Reformator, sondern ein dreister Revolutionär, der alle Begriffe auf die Spitze stellt, den Gebrauch mit dem Mißbrauch verwirft, der Ueberfeinerung Barbarei, dem despotischen Staat anarchisches Waldleben gegenüberstellt und sich, wie Byron sagt, „ein schrecklich Monument baut aus alter Meinung Wrack, indem er Orakel entdeckt, die die Welt in Brand setzen und flammen, bis manches Königreich zerstört ist.“ Wie jeder starke Umschlag über sein Ziel hinausgeht, so auch hier. Denn Rousseau wird aus einem Gecken in Perücke, Zwickelstrümpfen und Schnallenschuhen mit mehrzölligen Absätzen nicht ein vernünftig bekleidetes Wesen, sondern einen keulenbewaffneten, blättergeschmückten Wilden aus dem Ursumpf machen. Er wird der Pariser Dame in Schnürbrust und Reifrock als alleiniges Ideal die vollbusige, tannenartige Hochwalliserin entgegenhalten wollen. In der geistigen Welt wird er eine formelle und konventionelle Moral nicht durch ein, aus Verstand und Gefühl zugleich abstrahirtes, höheres Sittengesetz, sondern durch die absolute Herrschaft starker, subjektiver Empfindungen ersetzen. Die Aesthetik endlich bleibt ihm ein todter Buchstaben, denn er haßt die Künste als korrumpirend und schreibt einen

beredten Brief gegen das Schauspiel vom Standpunkt eines Menschen, der jede Illusion widernatürlich findet. Städte sind ihm ein Abgrund für die menschliche Gesellschaft, wo man dieselbe nur verachten lernt," während man in der Landbevölkerung, aus der sich jene großen Vereinigungspunkte immer neu ergänzen, „sie lieben und ihr dienen lernt," so daß er, wenn er ein Volk studiren will, „nicht in die Hauptstadt, sondern in entlegene Provinzen gehn wird." Und über alle diese neuen und zum Theil paradoxen Sätze wirft er, nach Byron, „ein so göttliches Wortgewand," sie erscheinen zwar in der Form der Prosa, allein in einer noch ungekannten Prosa, in so blendenden, glühenden Redeströmen von eigenthümlicher Färbung und reißender Kraft, daß man leicht übersieht, wieviel Falsett und Uebertreibung in der Fülle dieser Hochgefühle, in der Pracht dieser Deklamationen liegt.

Als der Sohn eines armen, intelligenten Uhrmachers kalvinistischer Konfession zu Genf, am 28. Juni 1712, geboren, erhielt Jean Jacques Rousseau als Knabe nur spärliche Rudimente einer gelehrten und literarischen Erziehung. Doch las er, zusammen mit seinem Vater, eifrig die Lebensbeschreibungen des Plutarch und die Romane Richardsons in Uebersetzungen. Als Junge galt er für beschränkt und

böswillig, und an Gedächtniß fehlte es ihm sein ganzes Leben hindurch. Nach vergeblichen Versuchen, verschiedene Professionen zu erlernen, entflieht der angehende Jüngling den Mißhandlungen seines letzten Meisters, eines Graveurs, und abentheuert, ganz seiner Neigung für ungebundenen Naturgenuß fröhnend, in den seiner Heimath benachbarten Gebirgen umher. Endlich gelangt er, durch die Empfehlung eines katholischen Geistlichen, welcher in ihm einen Proselyten erblickt, zu einer Frau von Warens zu Annecy in Savoyen. Diese ursprünglich protestantische Dame lebte dort von einer Pension, welche ihr, auf ihre Konversion zum Katholicismus hin, von dem Herzog von Savoyen ausgezahlt wurde. Der Jüngling verliebt sich, zuerst spiritualistisch, dann sinnlich, in die blonde Fülle ihrer angenehmen Erscheinung, und diese gutmüthige, allein in ihrem sittlichen Verhalten äußerst zweideutige Frau soll nun, während seiner ganzen Entwicklungsperiode bis zum Mann, den ungemessensten und meist schädlichen Einfluß in allen Richtungen auf ihn ausüben. Von dem Gehülfen ihrer Haushaltung zum Vertrauten und vom Vertrauten zum Liebhaber herangezogen, wird er, zu Turin, katholisch, und versucht dann, durch Vermittlung der Gönnerin, auf verschiedenen Lebenswegen voranzukommen. Allein vergeblich. Er hat

keine praktische Anstelligkeit, verträgt kein stetes Lernen, und treibt mit Konsequenz und Erfolg Nichts als Träumen, Botanik und Musik. Statt zu halten, was er hat, zieht er mit dem ersten besten Abentheurer in's Land hinaus und kehrt so, von verschiedenen Ausfahrten nach Turin, Neufchatel, Lyon, Paris, bald als Diener, bald als Kommis, bald als Musik- oder sonstiger Lehrer, immer wieder schiffbrüchig zu seiner „maman“ zurück. Allein diese ist selbst unpraktisch, kommt, jeder eitlen Spekulation zugänglich, mit ihrer Pension nicht aus und geräth tief in Schulden und alle sonstigen Arten von Verlegenheiten. Obwohl durch einen Nebenbuler von ihrer Seite verdrängt, verfolgt Rousseau doch bei allen seinen Bestrebungen das Ziel, seiner Wohlthäterin aufzuhelfen, und kommt endlich, 1741, nach Paris, um durch eine von ihm erfundene Methode, Musiknoten durch Zahlen zu schreiben, sein Glück zu machen. Obwohl der gehoffte Erfolg nicht eintritt, macht er doch nützliche Bekanntschaften und erhält durch deren Vermittlung eine Sekretärstelle bei dem französischen Gesandten in Venedig. Aber schon nach achtzehn Monaten verläßt er, sich zurückgesetzt glaubend, diesen Posten, kehrt nach Paris zurück, läßt, ohne Erfolg, einige Opern aufführen und liirt sich mit den Encyklopädisten. Namentlich mit

Diderot befreundet, nimmt er sich desselben, nach seiner Verhaftung in Folge seiner Lettre sur les aveugles. eifrig an und geräth dabei selbst auf das Thema, welches seinen schriftstellerischen Beruf endlich klar machen und seinen literarischen Ruhm sogleich begründen sollte.

Im Jahr 1749 hatte die Akademie von Dijon die Preisfrage aufgestellt, ob die Entwicklung der Wissenschaften und Künste zur Verderbniß oder aber zur Reinigung der Sitten beigetragen habe? Rousseau beantwortet die Frage, in dem oben angedeuteten Sinn, entschieden zu Ungunsten der Kultur, wird gekrönt und arbeitet von nun an, mit wachsendem Erfolg, in dieser Idee weiter, bis er, von einer neuen Frage derselben Akademie angeregt, 1753, in seinem Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes, den staatsgefährlichen Satz ausspricht, daß der erste Schritt zur Civilisation der erste Schritt zur Ungleichheit gewesen sei, und endlich, in seinem Contrat social, 1762, den Gipfelpunkt seiner, alle seitherigen staatsrechtlichen Doktrinen auf den Kopf stellenden, politischen Theorien erreicht.

Schon seit 1750 berühmt, schlägt er eine angebotene Pension aus und lebt in bescheidener Ver-

borgenheit zusammen mit seiner Geliebten, der weder geistreichen noch schönen Therese Levasseur, und ihrer Mutter, einer Wäscherin, sich und die beiden Frauen durch Copiren von Musik ernährend, während die Sprößlinge dieser wilden Ehe, wie er selbst in den Confessions berichtet, dem Findelhaus übergeben werden. Seit 1756 findet er, auf zwei Jahre, ein Asyl auf der durch ihn berühmten Eremitage, dem Landhäuschen einer Gönnerin, der Madame d'Epinay, der Geliebten des bekannten Grimm, welche mit allen Größen des philosophischen Radikalismus in nahem Verkehr stand. Während er dort seinen Roman la nouvelle Héloise auf das „feinste, goldrandige Papier schreibt und die nassen Seiten mit blauem Silbersand bestreut," beginnt sein, von Natur trübsinniges Temperament, unterstützt durch die Einsamkeit, stete und schmerzhafte körperliche Leiden und voranschreitendes Alter, ihn zum Menschenhasser umzuarbeiten. So glaubt sich Byrons „selbstquälender Sophist und Apostel des Grams" von aller Welt verrathen und namentlich von Theresen und ihrer Mutter, im Auftrag seiner, allerdings zahlreichen und mächtigen Feinde, ausspionirt. Mit solchen verwechselt er nun seine Freunde, wie Diderot, stößt sie zurück, und wird so, zum Theil auch durch die Intriguen des, in mehrfacher

Beziehung auf ihn eifersüchtigen Grimm, gespannt mit dem ganzen Kreise, dem er zunächst angehört. Dazu kommt eine, wie er behauptet, erste, plötzliche, glühende, geistige wie sinnliche Liebe zu der nicht grade schönen, allein sehr anmuthigen und liebenswürdigen Madame d'Houtetot, einer Dame aus der höheren Gesellschaft, welche sich für ihn interessirt, ihn sogar besucht, in Sachen der Liebe aber dem alten, kranken Hypochondristen den Herrn von St. Lambert vorzieht. Doch dieser, ein Offizier, ist oft abwesend, und dann hört sie gern die glühenden Liebesergüsse des Philosophen an, welcher jeden Morgen einen weiten Marsch macht, um ihr auf dem Spaziergang zu begegnen und den üblichen Gruß eines Kusses zu erhalten. So unschuldig dieses Verhältniß ist, so wird es doch durch Zwischenträgereien entstellt, andere Intriguen treten hinzu, und plötzlich ist Jean Jacques nicht allein mit der Geliebten und seinen wenigen übriggebliebenen Freunden, sondern auch mit seiner Beschützerin brouillirt. Er verläßt deren Besitzung schnell und mitten im Winter, ohne zu wissen wohin, und nun kehren für den kranken und alternden Mann die Irrfahrten seiner wirren Jugend wieder.

Zwar beeilt sich der Marschall von Luxemburg ihn aufzunehmen. Allein das Erscheinen des Emile, 1762, welcher in Bezug auf die Er-

ziehungsfrage, das ganze Naturevangelium des Verfassers, und zugleich die unumschränkteste religiöse Toleranz predigt, zieht ihm wirkliche Gefahren zu. Das Parlament übergibt das Buch durch die Hand des Henkers den Flammen und dekretirt die Verhaftung Rousseau's. Dieser entflieht nach Genf, wo er Schutz zu finden hofft und wieder Protestant wird, weil er es „für eine Bürgerpflicht hält, die Religion des Staates zu bekennen, in welchem er lebt." Jetzt erfolgt auch der schwere Bruch mit Voltaire. Anfänglich in freundlicher Beziehung miteinander, hatten sie sich doch schon manche spitze Rede gegeben. So bemerkte Voltaire auf Rousseau's Dijoner Preisschriften, „man habe noch nie soviel Geist aufgeboten, um uns zum Thier und auf allen Vieren gehn zu machen." Die Spannung steigerte sich, als Rousseau fortfuhr, alle Erzeugnisse der Kultur, namentlich das Theater, anzugreifen, mit den Encyklopädisten brach, Voltaire selbst einen Atheisten nannte und endlich im Emile, durch das Glaubensbekenntniß des savoyardischen Pfarrers, die Apotheose eines reinen und ursprünglichen Christenthums lieferte. Obwohl schon damals Partheigeist und der Aerger darüber, daß ein so bedeutendes Talent nicht mehr in den Reihen seiner Phalanx focht, den Patriarchen von Ferney zu den lei-

denschaftlichsten Ausdrücken gegen Jean Jacques hinriß, so bot er ihm doch, als Dieser verfolgt nach der Schweiz kam, ein Asyl bei sich an. Allein Rousseau antwortete schroff. Er kann einen Voltaire nicht lieben. Dessen „theatralische Darstellungen verderben die Sitten seiner vaterländischen Republik;" entgegengesetzte Pole können nicht zusammenkommen. Jetzt bricht die Heftigkeit Voltaire's gegen Jenen maßlos aus. Er nennt ihn mehr als einmal einen Affen und mehr, und sein Aerger erreicht den Gipfel in der ungehobelten Satire la Guerre de Genève, 1768, welche sich gegen die Bewohner Genf's im Allgemeinen und gegen Jean Jacques insbesondere richtet. Dieser antwortete auf eine solche Schmähschrift gar nicht, später aber zeichnete er zur Errichtung einer Statue für Voltaire einen Beitrag, welchen Letzterer zuerst zurückweisen wollte, bis er doch, auf d'Alemberts Veranlassung, zu dieser Demonstration schwieg.

In Genf beeilte man sich, die französischen Maßregeln gegen den Emile und seinen Verfasser nachzuahmen, und so wandert dieser weiter nach dem Kanton Neufchatel, wo er, an einem kleinen Orte, Aufnahme und die eifrigste Protektion des, von Friedrich dem Großen inspirirten preußischen Gouverneurs, Marschall Keith, findet. Allein pfäffische

Intriguen hetzen ihn endlich auch von dort weg, und so zieht er sich, körperlich immer mehr leidend, auf das Petersinselchen im Bieler See zurück, wo ihm seither eine Statue errichtet worden ist. Allein schon nach zwei Monaten wird er von der Kantonalpolizei ausgewiesen, und nun geräth er, 1765, wieder nach Frankreich hinein, und zwar zunächst nach Straßburg, wo ihn große Ehrenbezeigungen empfangen. Dort liirte er sich mit dem englischen Geschichtschreiber Hume und ließ sich durch dessen vortheilhafte Schilderungen des englischen Lebens bestimmen, Demselben in seine Heimath zu folgen. Auf dem Wege dahin blieb er einige Tage in Paris, wo es die Inkonsequenz des Gouvernements ruhig mitansah, wie dem noch immer Verdammten und Verfolgten die allgemeinsten populären Ovationen zu Theil wurden.

Allein Rousseau's misanthropische Hypochondrie war unheilbar. Auch mit dem neuen Freund überwarf er sich und verließ England plötzlich, 1767. Nun hielt er sich unstät an verschiedenen Orten Frankreichs, zumeist in Paris, auf, von Notenschreiben lebend und nebenher Botanik treibend. So arbeitete er an den, in England begonnenen Confessions weiter und nahm endlich, immer noch von der Furcht vor seinen Feinden und der Sucht nach

Einsamkeit gequält, ein reizendes Asyl in dem Hause des Marquis von Girardin zu Ermenonville an, wo er am 3. Juli 1778, also wenige Monate nach Voltaire, sechsundfünfzig Jahre alt, vielleicht freiwillig, starb. Im Jahre 1794 begegneten sich die Reste der untereinander feindlichen, gemeinsamen Gegner des Bestehenden, Rousseau und Voltaire, im Pantheon.

Jean Jacques ist eine Erscheinung, welche mehr in die allgemeine Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes, als in die französische Belletristik gehört. Denn vom Franzosen hat er fast nur die Sprache. Nirgends gleitet das stets bereite Lächeln der Nation, in deren Sprache er schreibt, über seine Züge, dagegen dröhnt seine Stimme stets in jenem tiefen und naturalistischen Pathos, welches unseren Nachbarn sogar in der Tragödie fremd geblieben ist. Dennoch knüpft ihn ein wichtiges Band an die moderne Dichtung Frankreichs. Denn Rousseau ist der Ausgangspunkt jener mystischen Gefühlsschwärmerei, jener andachttrunkenen, hochchristlichen Stimmung, jener Verworrenheit des Gedankens unter einer blendenden Worthülle, welche alsbald, dem ganzen Geiste des Volkes entgegen, allein mit großem Erfolg, zuerst in Chateaubriand auftreten und dann, durch englische und deutsche Einflüsse unterstützt, in der hohlen

Ideologie Lamartine's ihre Spitze erreichen sollte. Ungleich wahrer und tiefer als Diese ist Rousseau doch der erste Verkündiger ihrer, für eine richtige Moral wie für eine halbwegs vernünftige Dichtung gefährlichen Souveränetät gewisser halbwahrer Hochgefühle, und nicht allein in Frankreich haben sich seither ganze Dichtergenerationen von der Masse der, bei ihm aufgehäuften poetischen Ideen genährt, ähnlich wie „aus dem Raube des Kolisseums Paläste und halbe Städte entstanden." So haben wir es hier nicht mit dem staatsgefährlichen Verfasser des Contrat social, oder mit dem Ketzer in der Tonkunst, welcher den Franzosen jede musikalische Fähigkeit abspricht, zu thun, sondern mit dem Verkünder des neuen Natur- und Gefühlsevangeliums, welches sich in der Nouvelle Héloise, in dem Emile und in den Confessions niedergelegt findet.

Jene lange, den moralischen Familienromanen der Engländer, namentlich Richardsons, nachgeahmte Herzensgeschichte in Briefen fand einen Widerhall in ganz Europa, besonders aber in Frankreich, trotz der bitteren Polemik gegen fast alle Theile des Pariser Lebens und im Allgemeinen gegen die Leichtfertigkeit der französischen Kultur und Nationaleigenthümlichkeit. Während sich die Gelehrten

und Literaten gegen die neue Heloise erklärten, nahm das Publikum, vor Allem das schöne Geschlecht, für diesen Roman Parthei. Denn er lieh den angedeuteten Zeitströmungen ein Organ, indem er die Verderbniß der zeitgenössischen Zustände mit glühenden Worten brandmarkte. „Die großen Städte brauchen Schauspiele und die verderbten Völker Romane," ruft der Verfasser schon in der Vorrede seines Werks, welches er nur schreibt, „um die Sitten seiner Zeitgenossen in diesen Briefen zu veröffentlichen." „Warum," klagt er, „habe ich nicht in einer Zeit gelebt, wo ich sie hätte in's Feuer werfen müssen?" Da er dies nicht kann, so will er „die schlechten Sitten seiner Zeit bekämpfen, indem er die Liebe mit göttlichen Zügen malt."

Wie überall so geht Rousseau auch hier zu weit. Seine Gefühle verlaufen sich in Ueberspannungen, seine Wahrheiten in Paradoxen. Eine bedenkliche Schrankenlosigkeit der Liebe in der ersten, eine übermenschliche und unwahrscheinliche Entsagung als deren Sühne in der zweiten Hälfte des Buchs sind die leitenden Ideen desselben. Schön lautend allein schwerlich haltbar ist der, jener ersten Hälfte zu Grunde liegende Satz, daß ein Mädchen in der weitgehendsten Weise „über sich selbst verfügen könne, während eine Verheirathete sich nicht allein angehöre." Diesen Ge-

danken zufolge geht in einer der idealsten, mit herrlichen Farben geschilderten Umgebungen des Genfer See's, zwischen idealen Personen, eine ideale Handlung vor, welche ihre Unzulässigkeit und Unwahrscheinlichkeit durch ihre tiefe Leidenschaftlichkeit nur ungenügend entschuldigt. Mag in einigen wunderbar schönen Stellen Julie finden, daß „das Herz den Sinnen nicht folge, sondern sie leite und sie mit einem köstlichen Schleier bedecke," und „daß sie, seit sie sich selbst nicht mehr anzusehen wagt, ihre Blicke mit um so größerer Lust auf den Geliebten richtet," — so sind dies zwar empirische, allein keine poetischen Wahrheiten und besonders schwerlich geeignet, die strengmoralischen Zwecke zu erreichen, welche im Eingang so laut affichirt werden. Aehnliche Bedenken empfindet man gegenüber der Sühne des Jugendfehltritts, welche darin besteht, daß die, später mit einem Anderen Verheirathete mit dem Jugendfreund häufig und ungestört zusammenkommt, um dabei immer an ihre Pflichten zu denken. Eine solche Situation ist entweder höchst quälend und peinlich, oder — unwahrscheinlich, keinenfalls aber poetisch.

Sehen wir von diesen Inkonsequenzen und Widersprüchen der Komposition als Ganzes ab, so erreicht Rousseau im Einzelnen seinen Zweck der Anfeindung des Kulturlebens und dessen konventioneller Vorur-

theile auf das Vollständigste. Man kann sich nichts Reizenderes denken als die Schilderungen der wundervollen Natur am Genfer See und im oberen Wallis, dessen Bewohner als ein ideales Gebirgsvolk hingestellt werden. Wie Schatten gegen das Licht tritt diesen Beschreibungen die einschneidendste Kritik des Pariser Lebens, namentlich der Oper und des Schauspiels, entgegen, wohin die Damen gehn, „nicht um zu sehn, sondern um gesehen zu werden.“ Vortrefflich sind auch die, gelegentlich angebrachten Auseinandersetzungen über allgemeine Themata, wie über die Trunkenheit, den Selbstmord. Nur macht sich auch hier mitunter Rousseau's paradoxales, übertreibendes, das Gute um des Schlechten willen verwerfendes Wesen geltend, wenn er z. B. in seiner abstrakten, haarspaltenden Weise ausruft: „In Dem, was man Ehre nennt, unterscheide ich Diejenige, welche aus der öffentlichen Meinung fließt, und Diejenige, welche sich aus Selbstachtung ableitet. Die Erste besteht aus eitlen Vorurtheilen, beweglicher als eine erregte Woge, die Letztere begründet sich auf die ewigen Wahrheiten der Moral!“ u. s. w.

Ungleich schätzbarer als dieser ideale Roman ist der wirkliche von Rousseau's Leben, welchen er, von der strengsten Wahrheitsliebe getrieben und ohne sich irgendwie zu schonen, in seinen Confes-

sions selbst erzählt. Sein ganzes, an Schmerzen und Irrungen so reiches Leben rollt sich dort ab, von den ersten, abentheuerlichen Ausfahrten des Knaben an bis zur Hetzjagd der Schweizer Kantone auf den ergrauenden Flüchtling. Unter betrübten Eindrücken sieht man, wie der theoretische Ideologe durch bittere Erfahrungen und melancholisches Temperament zum praktischen Pessimisten wird und die Enttäuschungen seines Alters durch die Erinnerung an seine Jugend vergebens zu beschwichtigen sucht, indem er ruft: „Warum muß ich so viel gute Menschen in meiner Jugend getroffen haben und finde deren so Wenige in einem vorgerückteren Alter? Ist ihr Geschlecht erschöpft? Nein, aber der Stand, in welchem ich sie heute suchen muß, ist nicht mehr derselbe, in welchem ich sie damals fand. Im Volk, wo die großen Leidenschaften nur zuweilen reden, lassen sich die natürlichen Gefühle öfter vernehmen; in den höheren Ständen sind sie gänzlich unterdrückt, und unter der Maske des Gefühls spricht immer nur der Vortheil oder die Eitelkeit."

Das Interesse an den Wechselfällen von Rousseau's unruhvollem Leben wird noch gesteigert durch das offene Seelengemälde, welches er aus allen Zeiten desselben gibt. Er verhehlt keine gute und keine schlechte Regung und beichtet den Diebstahl eines

seidnen Bandes in seinen Knabenjahren eben so getreu und, was mehr ist, ohne sophistische Entschuldigungen, wie die Aussetzung seiner Kinder im Mannesalter. Der angehende Jüngling wirft, um seine Zweifel über seine dereinstige Verdammniß zu lösen, „mit einem Stein nach einem Baum und erzielt, da er sich den dicksten und nächsten aussucht," ein günstiges Resultat. Während seiner schwierigsten Kämpfe um die Möglichkeit einer äußeren Existenz ruft er, aus Noth seine Uhr verkaufend: „Gott sei Dank! nun brauche ich nicht mehr zu wissen, welche Stunde es ist!" und einen wichtigen, langerwarteten Brief, den er Abends beim Nachhausekommen vorfindet, läßt er die Nacht über uneröffnet auf dem Kamin liegen, ohne darum schlechter als sonst zu schlafen. Voll poetischer Ideen, allein von der französischen Dichtung „nie genug angesprochen, um sich ihr hinzugeben," macht er, als angehender Schriftsteller, von Zeit zu Zeit „mittelmäßige Verse, weil diese Uebung einen gewandten Prosastyl erzeugt," erblickt in seinem männlichen Alter die Ursache seines geringen Erfolgs bei Frauen „in dem Uebermaß seiner eignen Liebe, wenn er einmal liebt," und endlich wird in seinen Berichten selbst jene unselige Schwarzsichtigkeit, jenes fatale Mißtrauen gegen Jedermann Herr über ihn, schafft ihm, wie Byron sagt, „die Freunde

verbannend, stets neue Feinde und macht aus seiner Seele des Argwohns Heiligstes."

In diesen trefflichen Memoiren erreicht Rousseau's schriftstellerisches Verdienst seinen Gipfelpunkt. Sein Erziehungsroman Emile steht davon ebensoweit ab wie die Herzensgeschichte Heloise, und ist, wie Diese, neben den tiefsinnigsten und richtigsten Bemerkungen, von blendenden allein holen Paradoxen und halben, weil allzu abstrakten Wahrheiten erfüllt. Uebrigens wird darin der erzählende Theil von dem theoretischen so vollständig überwogen, daß man keinen Roman, sondern ein Buch über Erziehung vor sich hat. In diesem Punkt vor Allem will Rousseau sein Naturevangelium zur Geltung gebracht wissen und legt seiner ganzen Theorie die, als unumstößliche Wahrheit postulirte Hypothese unter, daß der Mensch, wie Alles, von Natur aus ganz gut sei. „Die Erziehung eines Menschen," sagt er, „geschieht durch die Natur oder durch die Menschen oder durch die Dinge. Nur die zweite Art ist in unserer Hand. Weil aber das Zusammentreffen der drei Arten nothwendig zur Vollendung der Erziehung ist, so müssen die beiden Arten, über welche wir Etwas vermögen, auf diejenige eingerichtet werden, welche von uns unabhängig ist, nämlich auf die Natur." Neben den Paradoxen, welche aus so arbiträren Begriffseintheilungen abgeleitet werden,

bringt Rousseau des Praktischen, Tüchtigen und seither zur Anwendung Gekommenen unendlich viel vor. Wie trefflich empfiehlt er, daß sich „der Erzieher nicht auf seinen eignen Standpunkt, sondern auf den des Kindes zu setzen hat," während man gewöhnlich den Mann in dem Kinde sucht, ohne an Das zu denken, Was es ist, ehe es Mann wird. Wie richtig findet er, trotz seines Vorurtheils gegen die Frauen, „daß die verständige und interessante Unterhaltung einer verdienstvollen Frau geeigneter ist, einen jungen Menschen zu bilden als die ganze pedantische Philosophie der Bücher." Die Erziehung endlich soll sich im Allgemeinen möglichst negativ verhalten, statt in allen Stücken den agirenden Polizisten zu spielen, und „das Schädliche abwenden, das Gute sich ungestört entfalten lassen," weil „es eine elende Vorsicht ist, ein Wesen wirklich unglücklich zu machen auf die wohl oder übel begründete Hoffnung hin, es später einmal glücklich zu sehn."

Der Glanzpunkt des Buchs aber ist das schon erwähnte, theistisch christliche Glaubensbekenntniß des savoyärdischen Pfarrers, welches von der katholischen Orthodoxie ebensoweit absteht wie von dem Deismus Voltaire's und dem Materialismus der Encyklopädisten, und von beiden Seiten ein Geschrei gegen Ketzerei und

Verrath hervorrufen mußte. Dasselbe ist um so wichtiger, als sich die ganze, mehr mystisch spiritualistische als katholisch christliche Religiosität der Chateaubriand, Lamartine, Lammennais und einiger Romantiker aus seinen und verwandten Ideen herleitet.

Rousseau ist ein Mann, der vergeblich unlösliche Gegensätze zu lösen versuchte, indem er zu gleicher Zeit mit der einen Hand niederreißen, mit der andern aufbauen wollte. So konnte der Verkünder der glaubenvollsten Ideen mit dem Staat und der Theokratie, und der Erziehungsreformator, welcher „Nichts von Geburtsrecht und Autorität der Priester wissen will und nur Prüfung Alles Dessen, was uns von Jugend auf gelehrt wird, durch das Gewissen und die Vernunft" verlangt, mit der kühnsten Fortschrittsparthei, die je existirte, in die erbittertsten Konflikte kommen. Rousseau's schiefe Stellung in seiner Mitwelt begründet sich darauf, daß er, ein Feind der Geistlichkeit, kein Freund der Voltairianer sein konnte. Denn seine Zeit war noch nicht reif für seine konstruktiven Ideen, sondern nur für die Zerstörung des Bestehenden, reif für Nichts als die Erfüllung der berühmten, donnernden Prophezeihung, die er ihr mit den Worten zuruft:

„Ihr vertraut auf die gegenwärtige Ordnung der Gesellschaft, ohne zu bedenken, daß diese Ordnung unvermeidlichen Revolutionen unterworfen und es Euch unmöglich ist, diejenige vorherzusehen oder zu hindern, welche Eure Kinder treffen wird. Die Großen werden klein, die Reichen arm, die Monarchen Unterthanen. Sind die Schläge des Schicksals so selten, daß Ihr hoffen könnt, davon befreit zu sein? Wir nahen uns dem Zustand der Entscheidung und dem Zeitalter der Umwälzungen. Wer steht Euch für das was Ihr dann werdet? Alles was die Menschen gemacht haben, das können sie auch wieder zerstören!"

Die englische Schule und die Naturalisten.

Ludwig XV. 1715—1774.
Ludwig XVI. 1774—1793.

Die so deutlich prophezeihte Umwälzung kommt denn auch, während der Wirksamkeit ihrer beiden Hauptfaktoren, Voltaire und Rousseau, eilig und kaum ein Jahr nach dem Tode Beider heran und stürzt, neben Staat und Kirche, den stolzen Bau der klassisch französischen Dichtung unerbittlich und unwiderruflich zu Boden, ohne zunächst etwas Anderes an seiner Stelle zu errichten. Wird dadurch mit der Revolution und unter dem Kaiserreich die poetische Produktion dürftig und schwach werden, so kündigt sich dieser bevorstehende Verfall schon während der einleitenden Krisen durch die Seltenheit hervorragender Erscheinungen auf dem französischen Parnaß an. Wie schon Rousseau mehr Publicist

als Dichter, und Voltaire als Dichter immer Publicist ist, so wenden sich von ihren Zeitgenossen alle bedeutenderen Geister weniger dem poetischen als dem Gebiete zu, auf welchem die, von England aus angeregten, zunächst nur geistigen Kämpfe auszufechten waren, der schönen und wissenschaftlichen Prosa. Diese Letztere wird demnach von den Montesquieu und Buffon an bis zu den Diderot, d'Alembert und Condillac, eine Reihe glänzender Namen aufzuweisen haben, während auch die geringer vertretene Dichtung den anglomanischen und radikalen Tendenzen des Zeitalters folgt. Voltaire's Ruf nach Aufklärung in der Religion und nach geregelten Rechtsformen im Staat wird aus den Lustspielen eines Beaumarchais und Diderot und aus der Straßenmelodie des erwachenden Volksliedes, Rousseau's Schrei nach Rückkehr zur Natur aus den Romanen von Prevost und Saint Pierre, und aus den Satiren des unglücklichen Gilbert widerhallen. Originelle, gallische Talente zweiten Rangs, wie Gresset und Lesage, werden ohne tiefen Einfluß vorübergehn, und den zum höchsten berufenen Geist eines André Chénier, welcher unter allen anderen Verhältnissen Epoche machen mußte, wird das Schicksal in der Blüthe knicken und die Veröffentlichung seiner Werke

und damit seine ganze literarhistorische Stellung unter die neuen Bestrebungen des nächsten Jahrhunderts hinausrücken.

Die Muse also, welche wir seither nur als steife, ceremonielle und prätentiöse Hofdame oder als kokette, leichtfertige aber unendlich reizende Schöne zweifelhafter Herkunft, kennen lernten, tritt nun plötzlich in anderen Erscheinungen auf. Bald wird sie eine prüde, steife, moralisirende Engländerin, bald das arglose, harmlose, bis zur Langeweile natürliche Mädchen vom Lande vorstellen, endlich aber auch, als ein halb furienartiges Weib aus dem Volke erscheinen, welches mit wilder und furchtbar schöner Gebehrde von Hof, Adel und Geistlichkeit die ihren Kindern abgerungenen und verschlemmten Blut- und Schweißtropfen zurück verlangt.

Diese letztere Phase zeigt namentlich die Lyrik. Dort taucht jetzt aus den Wallungen der immer unzufriedener und unruhiger werdenden öffentlichen Stimmung und Meinung ein tausendfacher anonymer Singsang in den Pariser Straßen auf, in welchem, der wachsenden Vereinsamung der Hof- und Kunstpoesie gegenüber, das volksthümliche Element am Kräftigsten und Ungestümsten durchbricht. Wenn Figaro sagt: „Was heutzutage nicht verdient, geschrieben zu werden, das wird gesungen," so heißt es

hier, gesungen wird, was nicht geschrieben werden darf, und so quellen das Couplet, die Chanson, diese naturgemäßen Faktoren der französischen Volksdichtung, diese Kinder Villons und Marots, diese Vorgängerinnen Bérangers, allenthalben, mit jedem Ereigniß, jeder Frage des Tages, ja des Augenblicks vermischt, die Médisance wie die politische und kirchliche Agitation mit sich tragend, aus dem Munde der Bummler und Straßenläufer. Sie sind eine zweite Presse, verbreiteter und mächtiger als die wirkliche. Sie fliegen dem Bedürfniß derer entgegen, die nicht lesen können oder kein Geld haben, um die politische Pamphlete, die skandalösen Memoiren, oder die Encyklopädie zu kaufen. Wer ist im einzelnen Fall der Verfasser der Pariser Chanson? Niemand weiß es. Meist Mehrere, oft Viele singen ihre Strophen zusammen. Dann treten während ihrer Verbreitung Redaktoren und Mitarbeiter daran und feilen und vermehren sie, und darin liegt ihre Eigenthümlichkeit wie ihre Macht — sie ist unfaßbar, allgegenwärtig, ein allmächtiger, oft bis zur Erhabenheit entsetzlicher Ausdruck der öffentlichen Meinung. In dem Krieg Aller gegen Alle ist sie eine furchtbare, von Jedem gehandhabte Waffe. Sie stürzt Minister und Mätressen und erwirbt ein Honorar nur dadurch, daß sie nicht ist, daß sie schweigt —

denn ihre Nichtverbreitung wird von den Interessenten oft mit schwerem Geld erkauft. Ungestraft indignirt sie sich über den Schwindel der Financiers, über die Immoralität der dynastischen Kriege und über die Mätressenwirthschaft bei Hofe. Ungestraft springt sie den Philosophen in ihrem steten, bald offenen, bald verborgenen Ringen mit der Polizei bei. Keine Censur kommt ihr zuvor, kein noch so schnellfüßiges Preßgesetz ereilt sie. Sie bedarf keiner Geschäftsconcession und zahlt weder Kaution noch Stempel. Denn sie nennt ihren Autor nicht, weil sie ihn selbst nicht kennt, und keinen Verlag noch Druckort, weil ihr unverwüstliches Organ die Kehle der Gamins ist, und ganz Paris den Vertrieb besorgt. So bricht sie an einem schönen Morgen aus den dumpfigen Arkaden des Palais Royal, des Herzens von Paris, hervor, umtobt das Louvre und die Tuilerien, schwebt, wie der Geist auf den Wassern, über dem Gewühl der Boulevards, durchstürmt die Vorstädte und donnert an die Thore der erbebenden Bastille. Aus solchen Elementen konnten keine klassischen Oden und Sonnette, wohl aber die Marseillaise und die Carmagnole kommen.

Hand in Hand mit dieser Lyrik geht die anglomanische Richtung in der Poesie. Bezog sich Englands Einfluß eigentlich auf die Socialpolitik,

und wurde er wesentlich von Prosaikern, von Montesquieu und den Encyklopädisten getragen, so schritt er doch, abgesehen von Voltaire, auch sonst in die Dichtung hinaus und arbeitete vor Allem in Diderot auf der Lustspielbühne. Dieser spielt, als Einbürgerer des moralischen englischen Familien- und Rührstücks der Moore und Lillo, in seiner heimischen Literatur etwa dieselbe Rolle wie Iffland und Kotzebue bei uns. Jener vielverschriene Encyklopädist und Philosoph und seine Kollegen waren nämlich nicht so schlimm, wie man sich dieselben vorzustellen pflegt. Denn obwohl in der Theorie materialistische Gottesleugner, hingen sie doch in ihrer Lebenspraxis wie in den socialpolitischen Reformen, welche sie vorschlugen, einer strengen und oft sehr ideologischen Tugendlehre an, die mit der sittlichen Korruption ihrer französischen Zeitgenossenschaft in einem sonderbaren, allein wohlthuenden Gegensatz steht.

Denis Diderot, 1713—1784, dieser vielseitige, oft mehr aus Noth als aus Beruf arbeitende Polygraph, ist zu Langres in der Champagne geboren, von den Jesuiten erzogen und, obwohl anfänglich zur juristischen Laufbahn bestimmt, bald ganz literarischen Beschäftigungen hingegeben. Seit 1751 vereinigte er sich mit politischen und philosophischen Gesinnungs-

genossen, mit den Voltaire, d'Alembert, Condillac, Helvetius und Anderen, zur Herausgabe jenes großen, epochemachenden Werkes der Encyklopädie, welche das Resultat zwanzigjähriger Arbeit der hervorragendsten Geister unter den Zeitgenossen vorstellt. „Das achtzehnte Jahrhundert, sagt Démogeot, „erkannte sich darin wie in einem Bilde wieder. Das Werk wurde mit Ungeduld erwartet und mit Entzücken aufgenommen. Freunde und Feinde sahen in der Encyklopädie den Mittelpunkt der Schlacht, den Fahnenwagen, vor welchem der Sieg sich entscheiden mußte. Sie bestand aus zweiundzwanzig Foliobänden, man zog 4250 Exemplare ab und nicht ein Einziges blieb im Buchhandel. Um die letzten riß man sich zum Preise von 1800 Franken. An eine neue Auflage mußte gedacht werden. Voltaire schätzt das Kapital, welches seit den ersten Jahren durch den Druck der Encyklopädie in Umlauf gesetzt wurde, auf acht Millionen. Vergebens erhoben sich die Jansenisten des Parlaments und die Theologen der Sorbonne dagegen, vergeblich läutete man in Versailles Sturm zur Verfolgung. Die Encyklopädie fand Beschützer und Freunde bis in das Kabinet des Herzogs von Choiseuil, bis in den Pallast des Königs."

Doch nicht diese Seite von Diderots Thätigkeit haben wir hier zu betrachten. Als Träger einer faustdicken

Moral und des nassen Jammers auf der Bühne erscheint hier „der deutsche Kopf par excellence“, der Heißsporn der Materialisten, welcher den Deisten Voltaire darüber verspottet, daß er seinen „Dieu rémunerateur et vengeur“ nicht aufgeben will. Und zwar wird er mit seinen Lustspielen vor dem Richterstuhl der Moral besser bestehen, als vor dem der Aesthetik. Sein Fils naturel, 1757, und sein Père de Famille, 1758, sind nur höchst mittelmäßige Nachahmungen jener bürgerlichen und Rührgattung, in welcher sich „die Tugend zu Tisch setzt, wenn sich das Laster erbrochen hat.“ Sein Theater hallt wider von den Lehren der Weisheit und Tugend, und an die Stelle der witzsprühenden Unterhaltung und der feinen inneren ethischen Bezüge der Komödie eines Molière tritt ein langweiliger, nichtssagender Dialog, welcher von thränenreichem Familienglück, Freundesedelmuth, holdem Erröthen der Mädchen, unwandelbarer Treue der Männer, allgemeinem Wohlwollen und höheren Menschlichkeitsgesetzen erfüllt ist und zum Schluß auf eine recht greifbare Katechismusmoral hinausläuft.

Allein die Gattung war neu, die Richtung entsprach der Zeit, der Geschmack unterwarf sich der Tendenz, und so wurde Diderot's bürgerliches Drama epochemachend und fand unter Vielen einen

Nachahmer sogar in dem, nächst Voltaire am Meisten gallischen Talent jener Tage, in Beaumarchais, welcher in der Vorrede zum Figaro die „edle Aufgabe der Bühne“ darin erkennen wird, „dem Laster die Maske abzureißen und es enthüllt zu zeigen.“

„Der zweite Voltaire,“ Pierre Caron Augustin de Beaumarchais, 1732—1799, ist ein ebenso vielseitiges Talent wie Dieser, nur nicht wesentlich auf literarische Gegenstände, sondern auf alle Arten öffentlicher Thätigkeit gerichtet — freilich in demselben Sinn der unerbittlichen Bekämpfung aller staatlichen und kirchlichen Vorurtheile und Mißbräuche. Sein Leben war ein steter Kampf, ein ewiger, schneller Wechsel von Glück und Unglück. Aus obskuren Anfängen durch Hofgunst und glückliche Heirathen emporgekommen gewinnt er einen europäischen, selbst von Voltaire beneideten Ruhm, durch die beharrliche Durchfechtung an sich unbedeutender Prozesse, weil die Fragen der Zeit in dieselben eingreifen, weil er in seinen Denkschriften die Käuflichkeit der Justiz und die Engherzigkeit der Parlamente zu brandmarken weiß. Als Kenner und Protektor der Künste richtet er, vor der Nase der Bastille, auf dem Boulevard, der heute noch seinen Namen trägt, ein prachtvolles Haus und einen reich-

geschmückten Garten ein, welche der Pariser zu bewundern nicht müde wird. Als unerschrockener Spekulant endlich übernimmt er, während des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs, Lieferung von Kriegsbedürnissen, an die vereinigten Staaten, welche ihm kolossale Summen eintragen, bis ihn weitere, weniger glückliche Spekulationen, die erste Gesammtausgabe Voltaire's, das größte, bis dahin irgend vorgekommene Druckunternehmen, und, während der Revolutionskriege, eine Waffenlieferung für die Armee, ruiniren, und der Greis im Elend und im Exil in Hamburg leben muß. In dem Treiben eines so mannigfaltigen, an allen Gegensätzen reichen Lebens füllt die Thätigkeit des Lustspieldichters nur einen geringen Raum aus, allein nicht ohne zu ihrer Zeit ungeheures Aufsehen zu erregen und eine bedeutende Wirkung im Kampfe der öffentlichen Meinung gegen die Staatsgewalt und ihre Faktoren auszuüben.

Von der Nachahmung der Engländer und Diderots ausgehend erscheint Beaumarchais zuerst mit den moralischen Dramen Eugénie, 1767, und les deux Amis, 1770, auf der Bühne. Dann aber bricht in dem Barbier de Seville, 1775, und Mariage de Figaro, 1784, die Molière'sche, die gallische Ader in ihm durch, das Hohngelächter des Rabelais erschallt, die Sturmfahne

des dritten Standes wird erhoben in der Sitten- und Charakterkomödie. Endlich kehrt der alternde und gebrochene Mann auf seinen moralischen Ausgangspunkt zurück in der Mère coupable, 1792, welche mit den beiden vorhergehenden Stücken zusammen eine Trilogie bildet, die Personen derselben gealtert und Rosinen, in Folge eines Fehltritts mit Cherubin, unglücklich und als das Opfer eines Intriguanten zeigt, bis die alte Gewandtheit Figaro's Diesen entlarvt, entfernt und Alles wieder gut macht.

Die offenen Kämpfe und heimlichen Intriguengefechte, welche die beiden Figarostücke gegen die Censur und Alles, was hinter ihr stand, durch zu machen hatten, bis sie zur Aufführung kommen konnten, und die Erfolge, mit welchen das Publikum sie dann belohnte, sind bekannt. Obwohl sie nun die feinere französische Komödie würdig vertreten, so bezog sich doch der Beifall den sie fanden, weniger darauf als auf die Reformtendenzen, als deren Organ sie auftraten. In dieser Beziehung kann man heutzutage kaum verstehn, wie der schwache Ton, den die politische Opposition dort anschlägt, solche Stürme erregen, solchen Staub aufwerfen konnte. Namentlich der Barbier ist in diesem Punkt nach unseren Begriffen ganz harmlos. Kühnere Angriffe, besonders

gegen die Geburtsrechte, bringt schon der Figaro. „Weil sie ein großer Herr sind," soliloquisirt Derselbe gegen den Grafen, „glauben Sie ein großes Genie zu sein. Adel, Vermögen, Rang, Stellung, alles Das macht so stolz. Was haben Sie gethan, um das Alles zu haben? Sie haben sich die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts, im Uebrigen sind Sie ein höchst gewöhnlicher Mensch." Ihm gegenüber fühlt sich ein Figaro, der „Alles durch sich selbst ist, der keine Unmöglichkeit kennt, weil er, um nur existiren zu können, mehr Witz und Berechnung nöthig hatte, als man seit hundert Jahren brauchte, um die beiden Spanien zu regieren." Er kennt die Welt und die kleinen Antriebe, welche sie bewegen, und würde, wenn er einen Sohn hätte, Denselben mit den Worten hinausschicken: „Gehe hin, mein Kind, und siehe, von was für Leuten die Welt regiert wird." In ernster Indignation ruft er aus: „Da man den Geist nicht erniedrigen kann, so rächt man sich, indem man ihn mißhandelt," und in einem Couplet heißt es: „Durch das Schicksal der Geburt ist der Eine Schäfer, der Andere König. Der Zufall schuf ihren Unterschied, der Geist kann Alles ändern. Die Altäre, auf welchen man zwanzig Könige beräuchert, bricht der Tod — Voltaire aber ist unsterblich!" Und doch, so sonor diese Deklamationen

klingen, gehören sie nicht eher in einen Leitartikel als auf die Bühne? Darf der Satiriker Gilbert nicht darüber höhnen mit den Worten:

> ce vain Beaumarchais, qui trois fois avec gloire
> Mit le mémoire en drame et le drame en mémoire?

Bleiben wir bei Gilbert, 1751—1786, dem unglücklichen, früh verstorbenen „französischen Juvenal," dem natursehnsüchtigen Gegner Voltaire's und der Encyklopädisten. In einem lothringischen Dörfchen als der Sprößling armer Bauern geboren, geht er mit neunzehn Jahren nach Paris um Glück und Ruhm zu suchen und nur Elend und einen frühzeitigen Tod im Hospital, zu finden. Denn er ist ein Originaltalent mit einem Hauch aus der utopischen Waldsehnsucht Rousseau's in der Seele, welches sich den Formen und der Anschauungsweise Anderer nicht fügen wollte, namentlich nicht der disciplinirten Thätigkeit der Encyklopädisten. Diese zogen das junge, vielversprechende Talent zuerst an, um es in ihrem Sinn arbeiten zu lassen, und stießen es zurück, als es seine Unfügsamkeit offenbarte. Unter günstigeren Lebensverhältnissen ein vortrefflicher, tiefer Lyriker und nicht ein „etwas hypochondrischer junger Mann, dem andere Dichtungsarten (als die Satire nämlich) nicht gelingen wollten," wie ihn Bouter-

weck nennt, erhob er sich in Rousseau'scher Entrüstung gegen die Fehler seiner Zeit, als er in dieser Zeit nicht zu leben vermochte. So zeichnet er ein schlimmes Bild des achtzehnten Jahrhunderts in den beiden glühenden Satiren: le dix-huitième Siècle und mon Apologie, er wagt es, einen Voltaire auf der Höhe seines Ruhms mit Heftigkeit anzugreifen, und wirft den anerkanntesten Größen die schärfsten Epigramme in die Zähne. So verhöhnt er, wie wir sahn, Beaumarchais, so nennt er d'Alembert, als den Verfasser der Einleitung zur Encyklopädie:

ce froid d'Alembert, chancelier du Parnasse,
Qui se croit un grand homme et fit une préface,

so züchtigt er Diderot wegen der Inkorrektheit seines Styls mit den Zeilen:

ce lourd Diderot, docteur en style dur,
Qui passe pour sublime à force d'être obscur.

Und dennoch stimmt sich eine Leier, welche so schneidende Töne hervorbringt, mitunter zu so rührenden Klängen weichen Gefühles um, wie sie ein französischer Dichter je hervorgebracht hat. Die ganze Tiefe der melancholischen Empfindungen eines Jean Jacques redet aus den Adieux à la vie,

mit welchen der unglückliche Dichter, kurz vor seinem Tode, Abschied von seinem Dasein nimmt, in den Strophen:

Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour et je meurs,
Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs.

Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure,
Et vous, riant exil des bois!
Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature,
Salut pour la dernière fois!

Ah! puissent voir longtemps votre beauté sacrée
Tant d'amis, sourds à mes adieux!
Qu'ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée,
Qu'un ami leur ferme les yeux!

Erinnert Gilbert fast auf jeder Zeile an Rousseau, so ist der Satiriker Gresset, obwohl gleichfalls antiphilosophischer Richtung, ein Voltaire im Kleinen. Im Jahr 1709 zu Amiens geboren wird er zuerst von den Jesuiten seiner Vaterstadt, dann von denen des Collége Louis le Grand in Paris erzogen, tritt in ihren Orden ein, verläßt denselben nach zehn Jahren in Güte, gelangt, in der guten Gesellschaft sehr gesucht, zu einer hervorragenden literarischen Stellung, wird 1748 in die Akademie aufgenommen,

begründet dann die Akademie seiner Vaterstadt und stirbt daselbst, in hohem Ansehen, 1777.

Gresset's leichter und bunter Witz, seine Anmuth und Formgewandtheit machen ihn zu einem gallischen Dichter zweiten Rangs. Hervorragenden Werth haben unter seiner mannigfachen Produktion nur die treffliche Charakterkomödie le Méchant und besonders sein treffliches kleines komisches Epos Vert Vert. Dieses Gedicht steht in der Reihe des Lutrin und der Pucelle und schließt sich, namentlich mit dem Ersteren vergleichlich, mit einer Reihe der heitersten, anmuthigsten Situationen an einen, für sich genommen, ganz unbedeutenden Gegenstand an. Und zwar ist es, selbst bei diesem nichts weniger als oppositionellen Dichter, abermals die Geistlichkeit und zwar hier die weibliche Klostergeistlichkeit, welche der satirischen Laune zum Anhaltspunkt dienen muß. Eine fromme, äußerst charakteristisch geschilderte Schwesterschaft hat ihre gesammte Neigung auf einen Papagei koncentrirt und diesem sprachfähigen Vogel eine ganze Reihe von Gebeten und kanonischen Ausrufungen eingelernt. Dieser Papagei nun, Vert Vert genannt, wird in ein anderes Kloster gebracht, um dort seine fromme Geschicklichkeit bewundern zu lassen. Allein während des Transportes dahin, welcher auf einem von Matrosen und Soldaten erfüllten Kanal-

schiff geschieht, nimmt er von dieser Gesellschaft ihre Ausdrücke an und begrüßt bei seiner Ankunft die erwartungsvolle Gesellschaft statt mit kirchlichen Worten mit einer Reihe kolossaler Flüche und Unschicklichkeiten. Dies der einfache Rahmen, welcher ein höchst artiges und in seiner Art seltenes Genrebild umschließt, das einen neuen Beleg der besonderen Disposition der französischen Dichtung für die leichte komische Gattung und deren humoristische Behandlung abgibt.

So erscheint denn mit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts in allen Dichtgattungen der Franzosen ein Rückschritt von der klassischen Ueberschraubtheit zur Freiheit, Naturwüchsigkeit und zum nationalen Wesen. Die hochgestelzte akademische Ode ist zum Gassenhauer herabgestiegen, der Realismus des englischen Drama hat durch Voltaire, Diderot und Beaumarchais seinen Weg auf die Bühne gefunden, und eine ungebundene und vorher ungeahnte Gefühlstiefe spricht aus Rousseau und Gilbert. Auch der Roman will in dieser Reform nicht zurückbleiben und läßt uns, während wir seine specifisch gallische, leichtfertige und zu näherer Berührung keineswegs einladende Seite (Faublas u. s. w.) nur im Vorbeigehn andeuten, vorerst ein noch halb im siebzehnten Jahrhundert stehendes Talent begrüßen.

Eine äußerst angenehme, durch günstige Lebensverhältnisse in die große Welt eingeführte Persönlichkeit, vom Glück, namentlich bei den Damen, begünstigt und ganz im Fall, die Gesellschaft in ihren geringsten Details zu kennen, ist Lesage, 1668—1747, als „Schöpfer des Charakterromans," der einzige würdige Vorgänger Balzacs. Unbedingter Realismus ohne jeden idealen Funken, derbe, selbst cynische Naturwahrheit, geringe Rücksicht auf die Form im Allgemeinen, neben einer sorgfältigen Kultur des Styls eine pessimistische, teuflische Einsicht durch das Symbol aufgehobener Dächer in die geheimsten Fächer des menschlichen Gemüths — das sind die leitenden Gesichtspunkte des Mannes, welcher Welt und Menschen schildern will nicht wie sie sein sollten und könnten, sondern wie sie sind. Das tüchtige Sittenlustspiel Turcaret, dann die kulturgeschichtlichen Skizzen, welche in dem Diable boiteux aneinander gereiht sind, endlich der komische (pikareske) Roman Gil Blas, das sind die literarischen Titel dieses Mannes, welcher in dem letzteren Werk einen, um seiner allgemein menschlichen Wahrheit willen, nicht unrichtig mit de Foe's Robinson verglichenen Charakter aufgestellt hat. Mögen der spanische Stoff, die spanischen Sitten, das spanische Vorbild auf den ersten Blick einen Eindruck nur

südlicher, einförmiger Färbung machen — der Mensch geht dort doch vor dem Spanier, und Gilblas ist ein in die Sitten und Weltanschauung seiner Zeit hinein travestirter Don Quixote. Sehr richtig bezeichnet Géruzez Lesage's Verdienste im Allgemeinen mit den Worten: „Er ist gallischer Race, er hat Freimüthigkeit, gesunden Menschenverstand, Antrieb und Natürlichkeit. Etwas von Molière ist in ihm.

Daß der sentimentale Familienroman, die bürgerliche Herzensgeschichte, das Pendant des nassen Jammers auf der Bühne, den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts nicht fehlte, sah man schon an Rousseau's neuer Heloise. Allein Jean Jacques war nicht der erste Nachahmer des Hauptvertreters dieser Gattung, Richardsons und seiner Pamela und Klarissa. Vielmehr hatten es die Franzosen gar nicht nöthig, auf jenes englische Vorbild zu warten, da, wenn auch nicht mit gleichem Erfolg, so doch der Zeit nach früher, in jenem Fach bei ihnen schon gearbeitet worden war durch den hochmoralischen und zugleich realistischen Marivaux, 1685—1743, aus dessen Namen sich die französische Sprache das Wort Marivaudage zur Bezeichnung spitzfindiger Redensarten von wenigem Inhalt gebildet hat.

Die Wichtigsten unter den vielen Herzensgeschichten, welche nach ihm auftauchen, sind, der Zeit nach zwar weit auseinanderliegend allein innerlich nahe verwandt, die Erzählungen von Manon Lescaut und von Paul und Virginie, wie denn auch ihre Verfasser, der Realist Prevost, 1693—1763, und der Utopist Saint Pierre, 1737—1814, als Polygraphen wie als vielumgetriebene Abentheurer, manche Analogien mit einander zeigen. Einfach, glaubwürdig, psychologisch wahr und in ihren äußeren Schilderungen naturgetreu fließen diese beiden Erzählungen dahin, wenn auch sonst ihr Inhalt noch so sehr auseinander geht. Dort zwar ist das thörichte Mädchen, hier die weise Jungfrau die Heldin. Dort bewegt sich die Handlung in der korrupten Hauptstadt, hier auf dem idealen Boden einer südlichen Insel. Dort treten zur Ausführung moralischer Zwecke Bilder der Untreue, der Unsittlichkeit, des Industrieritterthums, hier nur der religiösesten Sittlichkeit, der zartesten, mädchenhaften Scheu, der aufopferndsten Hingebung auf. Allein ein gleich tiefer ethischer Fond liegt in Beiden, in Beiden spiegelt sich gleichmäßig wirkliches Leben, dort in realistischem, hier in ideologischem Sinn, ab. So haben die Herzensgeschichten Manon's und Virginie's ihren Eindruck bei den Zeitgenossen wie bei der Nachwelt

nicht verfehlt, ja die Erstere ist, wie wir sehn werden, in neuester Zeit durch Herrn Alexander Dumas Sohn in seine Courtisanen- und Loretten-literatur heraufbeschworen und ihre gesunde, naive, leichtsinnige Erscheinung umgewandelt worden in die selbstbewußte Gemeinheit der schwindsüchtigen Kameliendame, der kalt berechnenden, und binnen wenigen Jahren immense Schätze des Geistes, Körpers und Vermögens Anderer mit Raffinement verschwelgenden femme entretenue. Eine schärfere Buße ihrer Sünden als diese Metamorphose hätte der armen Manon nicht auferlegt werden können. —

Die mannigfachen und wirren Bestrebungen des belletristischen Frankreichs im achtzehnten Jahrhundert verschwinden in dem gemeinschaftlichen Chaos der Revolution, und was nach derselben wiedererscheint, wird zunächst wenig von den unmittelbaren Antecedentien reden. Mit Ausnahme der Fortsetzung der Rousseau'schen Doktrinen in Chateaubriand rettet die Gegenwart aus jenem Schiffbruch der Vergangenheit nur Wenig. Denn der Klassicismus wird sich durch neue Belebungsversuche erst recht todt zeigen, an eine Kultur rein nationaler Elemente wird nur ein Béranger und erst später der Roman denken, und so zieht nun in den verlassenen Quartieren eine neue Schule, die romantische, ein,

vorherverkündigt durch Chateaubriand und die Staël und großgezogen unter fremden und zwar englischen und deutschen Einflüssen. Die Uebergänge, welche dahin führen, gehören schon dem neunzehnten Jahrhundert, also der Gegenwart, an.

Druck von G. W. Leske in Darmstadt.